

LES PROBLÈMES
DE LA
PEINTURE CHRÉTIENNE
DU IV^e AU IX^e SIÈCLE

(L'espace, la composition, la conception de la plastique)

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR
TIBOR KÖVÈS

AVEC 31 GRAVURES

PARIS
LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN
6, PLACE DE LA SORBONNE (V^e)

1927

Thèse
Paris
1927.

LES PROBLÈMES
DE LA
PEINTURE CHRÉTIENNE
DU IV^e AU IX^e SIÈCLE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554629_0026

LES PROBLÈMES
DE LA
PEINTURE CHRÉTIENNE
DU IV^e AU IX^e SIÈCLE

(L'espace, la composition, la conception de la plastique)

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR
TIBOR KÖVÈS

AVEC 31 GRAVURES

PARIS
LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE J. VRIN
6, PLACE DE LA SORBONNE (V^e)

—
1927



INTRODUCTION

I. — MORPHOLOGIE.

Dans la vie quotidienne on entend couramment par le mot « espace » une étendue définie ou indéfinie à trois dimensions. Lorsqu'il s'agit d'art, et plus précisément de l'art de peindre, on s' imagine souvent que les questions touchant à l'espace se limitent aux procédés qui réalisent cette étendue, aux problèmes de la perspective, de la profondeur, des raccourcis, etc. Cette conception est favorisée par l'éducation « moderne » des yeux, faite spécialement d'après les monuments de la Renaissance et des époques qui l'ont suivie. L'influence de la peinture extrême-orientale s'est exercée dans un sens analogue, apportant des nuances nouvelles, des finesses inconnues dans la création de l'espace réel. Les moyens de réaliser une « illusion spaciale » sont très différents, chaque époque les forme selon sa conception. Une telle variété dans la recherche nous explique pourquoi l'on est si souvent incliné à s'occuper exclusivement de ces efforts techniques, d'autant plus que les problèmes qu'ils suggèrent sont aussi vivants qu'essentiels. Arrêtons-nous donc d'abord à cette question de l'espace à trois dimensions.

Remarquons que les éléments techniques, à l'aide desquels un peintre construit une étendue à trois dimensions,

(ou plus justement en donne une illusion parfaite) sont très simples et fort peu nombreux. A savoir :

1. La perspective aérienne. La dégradation progressive de la vivacité et de l'intensité des couleurs nous donne inévitablement l'impression que c'est la distance qui mange les couleurs. Nous avons donc l'impression d'être introduits de plus en plus dans la profondeur.

2. La perspective linéaire. Selon les règles géométriques, quelques lignes convergentes, définissant certains angles, nous donnent l'impression qu'elles pénètrent dans l'espace. Les lignes de fuite réalisent un volume spécial. Nous avons devant les yeux un espace d'une certaine profondeur et d'une certaine hauteur, dont la relation est accusée nettement parce qu'on appelle la ligne d'horizon et le point de fuite.

Le terme « linéaire » ne doit pas nous tromper sur la valeur plastique de la perspective. Un cube dans l'espace, situé de plus en plus loin de nous, apparaît de dimensions de plus en plus réduites. L'artiste n'aura donc qu'à réduire savamment la proportion de ses personnages pour nous convaincre qu'ils sont posés les uns derrière les autres.

Remarquons d'autre part qu'un seul objet en perspective suppose tout l'espace. Un cube étant lui-même à trois dimensions, la place qu'il occupe doit être de même à trois dimensions ; il nous rend palpable l'espace.

A l'aide de ces procédés on peut réaliser d'innombrables formes spaciales. On fait converger ou diverger les lignes à chaque angle ou presque, on dégrade et on renforce les couleurs de mille manières. La vue d'en haut allonge parfois la vision jusqu'à l'infini. La vue d'en bas limite brusquement l'Univers. Dans chaque grande époque d'art il y a toujours un ou plusieurs procédés typiques, une conception spéciale de l'évocation de l'espace, qui témoignent d'une préoccupation principale et particulière. L'étude de ces types est d'un intérêt primordial, d'autant plus qu'il ne consiste pas seulement en l'analyse de la technicité. Forme

et expression sont inséparables. L'étude de ce qu'un artiste a réalisé révèle ce qu'il a vu. Les efforts techniques nous rendent compte de sa sensibilité et nous en présentent le centre et les limites.

Si dans le langage courant le mot espace signifie une étendue à trois dimensions, dans le domaine de la peinture il n'en saurait être ainsi. En effet, quand nous regardons des monuments différents, nous constatons immédiatement que tous les artistes et toutes les époques ne tendent pas de la même manière vers la représentation d'une vérité naturaliste. S'il y a eu des époques pendant lesquelles on a recherché avec acharnement les moyens d'évoquer avec une grande force l'illusion d'une étendue complète, il y en a eu d'autres où l'on n'a aucunement manifesté une volonté semblable. L'espace construit, la pénétration dans la profondeur, les lois des lignes de fuite n'intéressent pas également tous les artistes. Beaucoup d'entre eux ne veulent pas situer les personnages dans un milieu bien déterminé ; ils ne s'intéressent guère à la relation absolue, mathématique, qui lie ensemble les éléments de leurs tableaux. Tout se développe sur une même ligne horizontale, les détails se rangent les uns à côté des autres. Il y a bien un fond, mais il est rigide, impénétrable, planimétrique. On a fait abstraction du vide, on a anéanti la profondeur, on nie l'existence de la nature vaste, variée, ou plus simplement, on n'en prend pas connaissance. Cela ne peut pas être un caprice ; ni, comme nous le verrons, une impuissance artistique. Vouloir et pouvoir sont des synonymes dans le domaine de l'art. Il faut qu'il y ait une tendance universelle et toute-puissante qui détermine et nécessite ces formes. Nous vivons dans l'espace. Son existence est une expérience immédiate de chaque être. Il est donc légitime de s'étonner qu'il existe des arts, c'est-à-dire des manifestations visuelles de l'expérience humaine, capables de s'en passer, de renoncer à sa représentation

Il est naturel que l'espace réduit, ou l'espace limité (comme nous allons nommer cette forme) ne nécessite pas l'emploi d'un aussi grand nombre d'éléments techniques que l'espace complet. C'est tout simplement une sorte de mur ou de rideau, devant lequel on pose des corps plastiques. On a d'abord l'impression qu'une construction aussi passive, schématique, est une construction toujours pareille en chaque circonstance. Ce n'est cependant pas le cas. Elle renferme notamment une quantité de possibilités de décor, de couleur et d'autres encore, dont nous parlerons abondamment dans la deuxième partie. D'un autre côté, il faut reconnaître néanmoins qu'un espace réduit, pris en soi, n'a qu'une valeur purement décorative, tandis que l'espace complet est doué d'une valeur organique. Nous parlerons plus tard des valeurs réciproques du fond décoratif et des corps qui se placent devant celui-ci.

Les formes classiques et pures d'une conception artistique ont toujours été très rares. Une conception vivante et active se présente devant nous souvent à l'état de lutte engagée entre une idée nouvelle et une idée ancienne, c'est-à-dire, dans l'art, entre une forme nouvelle et une forme ancienne. Une suprématie définitive ne doit pas se dégager toujours dans ces créations complexes. Quand des formes nouvelles (ou bien ses germes) apparaissent, cela n'annonce pas encore la fin ou la disparition des formes traditionnelles. Les conceptions, les éléments de construction se mélangent, se pénètrent. Ils forment ce que l'on a l'habitude de nommer, quand on ne veut pas donner une définition exacte, une œuvre ou un style de transition.

Entre deux époques qui utilisent consciemment les deux formes de l'espace, classiques en un certain sens : celle à trois dimensions et celle réduite à une surface, nous allons trouver une époque transitoire, du moins des œuvres de transition, qui nous présentent des formes ambiguës, composites, traduisant en figures inconnues et imprévues la

lutte de deux mondes. Elles nous seront d'une très grande utilité. C'est seulement en les étudiant de très près que nous pourrons suivre leur développement organique, ou si l'on veut, la biologie des formes nouvelles.

Au point de vue technique, le mot plan jouera un rôle assez considérable dans nos analyses. Le plan, c'est une étendue assez restreinte, monochrome, et limitée par certains éléments architectoniques. L'espace complet se compose de plusieurs plans. C'est-à-dire : on construit d'abord une étendue de dimensions assez réduites, d'une certaine couleur et limitée par certains éléments, ensuite on y fait succéder une autre étendue d'un autre ton, limitée par d'autres éléments. Ce procédé ajoute visiblement à la palpabilité de la construction, la rend plus variée et plus vive. Nous pouvons donc nous attendre à ce qu'une hésitation entre l'espace construit et l'espace réduit se traduise d'abord par le changement du nombre et de l'importance des plans.

II. — SYNTHÈSE.

Dans le chapitre précédent, nous avons traité l'espace abstraitement, comme existant en soi, sans avoir touché la question des éléments, avec lesquels il est cependant intimement lié. Ce fut exclusivement dans l'intérêt de la clarté. A présent le maintien d'une telle abstraction ne pourrait plus être justifié. Pour comprendre le rôle et l'importance du problème de l'espace en peinture, il faut voir nettement l'ensemble des problèmes. Il faut dégager, si possible, la fonction de chacun des éléments, ou plutôt (pour mieux rester dans le cadre de notre travail), il faut se rendre nettement compte du caractère et de l'importance de l'échange ininterrompu, organique, qui liant ensemble les différents éléments de la réalisation, crée l'unité indissoluble

d'une œuvre d'art. Les relations les plus importantes sont les suivantes :

- a) L'espace et la plastique ;
- b) L'espace et la composition ;
- c) L'espace et la représentation ;
- d) L'espace et le mouvement ;
- e) L'espace et la matière.

a) *L'espace et la plastique.*

Les problèmes de l'art sont des problèmes éternels qui se retrouvent perpétuellement dans les domaines les plus différents. Nos investigations au sujet de relation entre le corps et l'espace, que nous essaierons d'approfondir plus loin en traitant de l'art des premiers siècles, cherchent la solution des mêmes questions que les artistes de théâtre se posent depuis une vingtaine d'années.

Au théâtre, il s'agit de mettre vigoureusement en relief le corps de l'acteur, de donner une grande plasticité à ses gestes. On a cherché à obtenir l'effet à l'aide de la lumière et à l'aide d'une savante construction de la scène. Or dans la peinture comme sur la scène, il y a une relation directe entre l'espace et la forme plastique. L'espace peut donner un relief puissant aux corps, comme il peut anéantir leur volume. Nous connaissons cette action double, en vertu de laquelle la présence d'un corps plastique peut donner de la profondeur à une étendue, en même temps qu'un espace à trois dimensions peut donner à un corps une grande force plastique. Il reste à voir si chaque forme de l'espace complet rend le même service au volume, et puis d'un autre côté, quelles relations peuvent exister encore entre ces deux éléments. Pour répondre à ces premières questions nous allons recourir à ce que je nommerais volontiers la règle des dimensions.

1. — Un espace sert de *milieu* pour un corps lorsque la construction de l'étendue est basée sur les proportions de ce corps. C'est-à-dire : selon les règles de la perspective, un corps vu de très loin semble un point, vu de plus près semble une surface, enfin vu à une distance très rapprochée, il développe son volume. C'est une relation directe entre le corps et le milieu, que l'on pourrait exprimer en chiffres. Dans le cas de l'espace-milieu, nous sommes au point de vue de la proportion en face d'un équilibre entre le corps et l'étendue. La nature attire notre intérêt autant que l'homme qui est le porteur d'une action. Cet homme a des dimensions naturelles, une plasticité bien développée, parce que l'artiste a tenu compte de la place, d'où il doit être contemplé. Cependant, le milieu, la nature ne seront pas négligés non plus.

Nous la voyons à une distance d'un point, qui nous est habituel dans la vie réelle, c'est notre champ visuel ordinaire qui nous suggère le sentiment et de la plasticité des corps et de la plasticité de l'espace, connu depuis nos premières expériences.

L'équilibre ainsi établi est l'idéal de la Renaissance italienne. Mais ce n'est pas toujours le cas dans la peinture hollandaise, où trop souvent l'espace devient une sorte de bibelot, un objet d'art ciselé, finement construit, mais qui n'a pas la force et la grandeur des maîtres italiens.

2. — Il arrive souvent qu'un maître construit un espace sans tenir compte des dimensions du corps plastique. Il dessine une étendue très vaste, avec l'horizon qui semble se perdre à l'infini. Dans ce cas le corps peut figurer au tout premier plan où il gagne une extrême puissance (les portraits de Piero della Francesca). Au cas cependant où le corps est situé à l'arrière-plan, son importance sera presque réduite au rôle d'une tache décorative. L'étendue, dont la construction n'a pas pour mesure le corps humain, devient un élément hostile à celui-ci. Les dimensions et les cou-

leurs le mangent, le perdent. C'est le cas dans les paysages à staffage. Dans l'histoire de l'art occidental, on peut constater que cette prédominance de l'étendue au préjudice du corps apparaît toujours après les époques classiques, dans les époques que l'on dit baroques ou « romantiques ». Dans l'histoire de l'art oriental, cette forme de l'espace a une importance capitale et définit tout un développement de procédés.

3. — Il existe enfin un troisième cas, opposé à celui-ci. Le corps absorbe l'espace, les dimensions. Il apparaît projeté à la surface du tableau, et le plus souvent d'une dimension si ample qu'il ne laisse voir rien derrière lui, sinon un ciel sans profondeur ou bien un fond neutre. Dans le portrait, c'est un procédé commun dès le ^{xvi}^e siècle. Mais dans l'art primitif chrétien, même les actions dramatiques se déroulent souvent devant un mur, presque à la surface. Dans de pareilles compositions, quelle force possédera le corps humain ? Il nous semble que le fait d'être projeté à la surface donnera d'abord une indépendance décisive, une ampleur imposante aux figures. Mais, d'un autre côté, la projection en avant peut amener le danger de lier la figure à la surface, pour faire presque corps avec elle, à la manière d'un relief. La figure humaine sera donc plastique en soi, mais cela ne sera pas une plasticité, pour ainsi dire prolongée, retentissante dans l'espace. Cette question sera longuement traitée plus loin.

Nous faisons allusion plus haut aux efforts d'un théâtre nouveau. Il y a vingt ans, un principe « moderne » faisait employer des rideaux d'une couleur neutre au lieu de décors naturalistes sur la scène, en affirmant que ces derniers attirent et divisent l'intérêt, que la profondeur de la scène est hostile à la clarté des gestes, etc., tandis que le rideau met en relief le volume du corps, la force des gestes et les projette à la surface. Le même ordre d'idées, la même sensibilité artistique sont à signaler ici comme dans une certaine époque de l'art byzantin.

b) *L'espace et la composition.*

La composition des figures humaines, des accidents de la nature, des objets les plus différents dans un tableau renferme une grande quantité de possibilités non seulement au point de vue des détails, mais dans les principes mêmes : composition purement décorative, composition plastique, composition architectonique, etc. Toujours est-il que la question de l'espace joue un rôle prépondérant dans la composition. Nous allons mentionner ici quelques exemples.

Dans l'espace-milieu, la construction de l'étendue elle-même peut organiser la composition, ou bien peut au moins lui prêter un concours. Les lignes de fuite, l'horizon, etc., peuvent servir de base et de direction. L'espace-milieu étant toujours à trois dimensions, il donne un grand nombre de possibilités aux diverses compositions. On peut poser les principaux personnages au premier plan, arranger les autres derrière, de proportions plus petites, selon les règles de la perspective.

L'étendue infinie obéit à d'autres règles. Ne donnant aucune base naturelle, étant hostile à une répartition concordante des accidents naturels et des corps humains, nous pouvons bien éprouver en la voyant l'impression d'être en face de groupements « pittoresques », mais jamais d'être en face d'une composition plastique ou architectonique, enfin d'une composition où le rôle et l'importance des acteurs soient clairement exprimés. Etant donné que les dimensions sont réduites au minimum, une différenciation est presque inimaginable.

L'espace réduit et l'étendue infinie sont deux mondes différents, même dans leur relation avec la composition. Dans l'espace-milieu, il s'agit d'une pénétration sans bornes. Même quand la composition évolue horizontalement sur un seul plan à l'avant-scène, il existe une possession de

l'univers, d'un ensemble, d'autant plus quand la composition pénètre diagonalement ou perpendiculairement la surface. La découverte et la construction de l'espace à trois dimensions introduisent la notion de l'avant et de l'arrière, donnent donc de grandes facilités pour composer dans toutes les directions, dans la forme du cercle, etc.

Dans l'espace limité, ces possibilités font défaut. La technique change. On est forcé d'être plus laconique et plus expressif. Ainsi, dans l'espace-milieu, la représentation d'une foule se réalise comme une réunion plastique de corps humains. On place l'une à côté de l'autre des figures humaines, conçues individuellement, évaluées dans leur plasticité. L'espace-limite rend impossible cette organisation. Il force à concevoir la foule comme une unité de surface. Au lieu de pénétrer dans la troisième dimension, il pénètre dans la deuxième, c'est-à-dire fait une construction de têtes posées l'une au-dessus de l'autre, sans laisser voir les pieds. Les principes changent et c'est le seul corps humain, qui en évoluant à la surface, est obligé d'exprimer tout ce que l'espace-milieu sait exprimer par la combinaison de la profondeur et la plastique. Il est impossible d'établir les plans selon la perspective et de donner un « renseignement » par ces moyens. Nous assistons à la naissance de la perspective hiérarchique : les personnages apparaissent sur le même plan, mais les principaux sont agrandis. Le nombre des combinaisons géométriques au fond des deux dimensions est bien inférieur au nombre des combinaisons géométriques possibles au fond des trois dimensions.

La présentation de ces trois « prototypes » de l'espace ne constitue évidemment qu'un classement très grossier... mais bien que cette généralisation soit brutale, elle enferme une parcelle de vérité. On pourrait nous dire, par exemple, que contrairement à ce que nous avons voulu démontrer, il est possible d'exécuter une composition plate,

sans dynamisme, avec des éléments dépourvus de force plastique, même dans un espace-milieu, comme par exemple dans quelques fresques de Chavannes. Nous répondrons que dans ce cas il y a une lutte apparente entre les données primaires de la construction de l'espace, entre la ligne et la couleur, lutte un peu artificielle qu'on peut apprécier de manières différentes. L'espace-milieu impose ses lois avec lesquelles il faut compter. Leur présence, leur validité, c'est l'essentiel. Elles pourront parfois être tournées : c'est possible, mais c'est sans importance.

Noustenons à dire qu'il ne peut pas être question ici de toutes les variations possibles que peut engendrer telle ou telle construction. La théorie doit rester toujours incomplète, c'est le seul moyen d'empêcher les explications forcées. Nous présentons les conditions primaires *offertes aux artistes*. Les variantes, les finesses, les trouvailles doivent être appréciées en face de l'œuvre. Nous voulons suggérer tout simplement les *éléments* d'une certaine attitude, d'une certaine manière de voir synthétique, dont l'absence ferait tort à quiconque voudrait s'approcher de ce qui est essentiel dans une œuvre d'art.

c) *L'espace et la représentation. — Le rôle de l'anecdote.*

Nous avons vu que selon les possibilités et les données techniques différentes, l'artiste est forcé de changer le caractère de la représentation. Il existe la loi de la nécessité matérielle. Les limites du savoir-faire sont aussi les limites de l'anecdote. Dans notre cas, il est peut-être possible d'imaginer chaque sujet dans n'importe quel espace. Mais il y a des sujets qui se prêtent bien mieux à l'un qu'à l'autre et la volonté artistique suit toujours la volonté, la loi de la forme. L'étendue infinie n'est guère favorable aux anecdotes (comme une action dramatique) qui demandent des détails délicats, ni aux sujets solennels où la majesté

et la gravité imposantes du corps plastique dominant l'expression.

Il se prête beaucoup plus aux représentations idylliques où le calme paisible, la sérénité gracieuse d'un groupe expriment sans restriction l'humeur générale.

L'action, le dramatisme, demandent de l'espace. L'action, c'est dans le mouvement, un point de départ, un développement, un point culminant. Bien entendu, dans la peinture, il n'est possible de rendre seulement qu'un de ces moments entre tous, mais pour que son effet soit complet, il faut d'abord de la place pour les gestes, pour les mouvements, et, ensuite, la suggestion de la possibilité du développement dans l'espace. Ainsi, le sujet idéal pour l'espace-milieu est un instantané que l'artiste choisit entre cent autres qui précèdent et cent autres qui suivent.

L'espace réduit est la scène d'un événement qui semble être fixé. Nous sommes en face d'une véritable pétrification. L'artiste fait abstraction de l'espace, mais le sujet représenté existe même en dehors de l'espace. Il ne peut s'agir là que de sujets religieux, philosophiques ou hiératiques ; de sujets symboliques ou représentatifs. L'espace réduit est alors par excellence l'espace des arts religieux.

d) *L'espace et le mouvement.*

Cela ne veut pas dire que l'espace limité n'admet pas le mouvement. Il le tolère, surtout dans le sens horizontal. Mais, quand même, les mouvements et les gestes sont très rares et toujours restreints. C'est dû à un fait très curieux. Pour rendre sensible le volume d'un corps, l'espace réduit ne peut pas employer la perspective, le trompe-l'œil, etc. L'espace lui-même ne vient pas rendre témoignage de la plasticité du corps. C'est le corps lui-même, lui seul, qui doit démontrer ses propres valeurs de densité. En de pareilles circonstances, l'artiste doit composer les corps de telle

manière que les membres de ceux-ci ne puissent pas s'éloigner mais qu'ils se multiplient dans le sens de la profondeur, se coupent plusieurs fois, rendent palpables les différences de plan qu'il y a entre jambes et bras, pieds et têtes, etc. C'est pour cela que les corps gardent le plus souvent leur unité de bloc, une silhouette sévèrement circonscrite. Dans l'espace-milieu, ces considérations tombent tout naturellement, et il n'y a aucun obstacle qui puisse empêcher la multiplication des corps dans tous les sens.

Dans l'étendue infinie, aussi, le mouvement est libre mais n'a pas beaucoup de signification. L'importance du cube occupé par le corps est si restreinte que le mouvement ne peut pas changer sa relation avec l'espace.

e) *L'espace et la matière.*

On verra plus tard, qu'en traitant les problèmes historiques nous utiliserons les mêmes points de vue dans l'étude des miniatures et dans l'étude des mosaïques, sans subdiviser les monuments selon leur technique spéciale. On trouve bien plus de miniatures dans l'Orient hellénistique, mais en général la matière n'est pas un élément décisif dans la formation de la volonté artistique. Il y a des matières qui sont peut-être plus propres à une représentation qu'à une autre, mais en tout cas, l'évolution est parallèle dans les trois domaines de la peinture. En théorie aussi bien qu'en pratique, chaque forme de l'espace et de la composition est réalisable et dans la mosaïque et dans la miniature.

L'ESPACE COMME EXPRESSION. — L'espace n'est pas seulement structure, mais il est encore expression de la sensibilité. Il ne sert pas à définir uniquement le milieu, mais qualifier un état de conscience, ou plutôt un rapport d'ordre spirituel. C'est loin d'être une antithèse, car à certains points de vue,

forme et expression sont synonymes. Tout d'abord, il nous semble évident que les trois prototypes de l'espace ont de multiples possibilités d'expression. Mais, dans le cadre même de ces divisions, on trouve des exemples très différents. La présence de l'espace construit, de l'espace-milieu, est le témoignage d'une sensibilité qui recherche toutes les manifestations de l'Univers. Le cadre de la composition devient un cadre de l'humanité. La vie terrestre intéresse beaucoup, non seulement au point de vue de l'homme, mais aussi comme élément d'un ensemble, formé par la terre, le ciel, les montagnes, les arbres, etc. Il faut noter ici que toutes les fois que l'on rencontre un espace construit, on trouve aussi une nature qui meuble l'espace. La forme est toujours en accord avec les éléments de l'anecdote. L'horizon est assez loin, le ciel n'est pas un symbole, il est un accessoire de la nature. La construction de l'espace libre, à trois dimensions, suggère un sentiment dynamique, dans ce sens qu'il rend possible tout échange de formes et de mouvements entre le corps plastique et l'espace, au milieu duquel il est placé. Une civilisation qui s'est alimentée aux sources hellénistiques et aux sources de la Renaissance italienne, trouve une certaine aisance, une intimité sensuelle devant ces compositions, parce qu'elles correspondent à certaines thèses scientifiques aussi bien qu'à ses propres expériences.

Cela est vrai aussi pour l'étendue infinie. L'homme hellénistique et l'homme moderne ont un contact immédiat avec les formes de la nature. La construction d'un espace qui n'a pas besoin des proportions humaines ne leur est pas étrangère à ceux-là. Dans l'art primitif chrétien, elle est inimaginable. Une seule peinture des Catacombes, faite naturellement sous l'influence directe de Pompéi, et qui date du premier siècle, représente un paysage au staffage, et (sauf erreur) on ne trouve aucune représentation pareille ni dans les mosaïques ni dans les miniatures

chrétiennes. On n'a pas recherché l'impression plus ou moins vague que peut exercer le dynamisme ou le calme des grandes dimensions, on avait besoin d'un sens, d'une signification pure, nette, décisive.

On fait abstraction de l'espace. D'abord, un peu timidement. La terre ne disparaît pas. Elle continue à servir de base, les personnages y posent les pieds. Cela ajoute à l'exactitude de l'expression, explique et fixe l'action. Mais derrière les personnages s'élève le fond neutre. La relation entre l'homme et la nature n'existe plus. L'Univers est limité. Le sens du monde est réduit à l'homme, à la signification qu'il porte. La vie n'est plus une communication de la nature et de l'homme, une série de faits qui se déroulent dans l'espace. Elle devient une abstraction dont l'unique traduction plastique est l'homme. L'horizon pourtant devient plus bas : le centre, le foyer des abstractions est le ciel. Le cadre est partagé en trois champs horizontaux : la terre — — l'espace abstrait où n'existe rien que l'homme, le porteur des Pensées — — et le ciel, la cause et le but des pensées. Parfois même, les dimensions du ciel sont beaucoup plus vastes que celles de la terre. Une autre concordance des éléments constructifs, des éléments expressifs et des éléments iconographiques se fait valoir ; les arts de ces religions qui ne donnent aucun prix à la vie terrestre et portent toutes leurs aspirations vers le ciel, préfèrent la représentation de celui-ci. L'artiste primitif chrétien, aussi bien que le maître bouddhiste, diminue jusqu'à suppression la terre sous les pieds des personnages, et leur fait le grand plaisir de montrer un ciel vaste et important.

La forme et l'expression de l'espace sont toujours étroitement liées. Chaque procédé de la construction possède une expression propre. Les quelques annotations précédentes ne sont que les explications des cas les plus typiques et sont loin de résumer toutes les possibilités. Cette

réserve s'applique également à toute cette première partie théorique. Le présent essai a un sujet donné et vise, sinon à une analyse achevée des théories, du moins à une analyse plus ou moins achevée des faits formels. Les idées émises dans cette partie serviront de guide dans la partie seconde, mais en même temps elles trouveront l'occasion d'être complétées à la lumière des faits.

I. — LA PEINTURE ANTIQUE

I. — LA PEINTURE GRECQUE.

Parlant de la peinture antique, Franz Wickhoff s'exprime ainsi : « On oublie que l'évolution de la peinture antique et celle de la peinture moderne sont choses différentes. Le fait qu'une des premières inventions de la peinture moderne a été de donner une unité aux tableaux par l'espace uni, construit, ne prouve pas qu'il en était ainsi dans l'antiquité. Cette invention a pu très bien venir en dernier lieu ¹. »

En effet, pendant la période classique, du début du cinquième siècle jusqu'au début du troisième, la construction de l'espace à trois dimensions ne faisait pas partie du programme artistique. La décoration des vases aussi bien que la peinture monumentale se passent complètement de la recherche de l'illusion. Pour la première on a d'abord l'impression que cette interprétation particulière de l'espace est due à des raisons exclusivement techniques, imposée par la forme même de la surface à décorer. Ce n'est pas exact. Les peintres des vases ont suivi les mouvements artistiques de leur temps. Si le besoin d'un espace vrai s'était fait sentir dans d'autres domaines à la même époque, des procédés nouveaux se seraient établis, conformes aux exigences spéciales de la matière, comme chez les Japonais. Et l'on a vu au milieu

1. Franz Wickhoff : *Der Wiener Genesis*, p. 46-47.

du ^{xix}^e siècle les peintres de Sèvres décorer des assiettes, des aiguières en porcelaine de paysages en perspective où l'espace est savamment construit. Mais nous sommes en face de principes orientés tout autrement. La composition s'installe à la surface. Que l'on prenne les vases à figures noires sur fond rouge, les vases à figures rouges à fond noir, ou même l'élégante famille des Lécythes, les personnages apparaissent le plus souvent comme des silhouettes vues de profil. Il est rare que le mouvement ne se dirige pas parallèlement à la surface. Il faut que nous tournions autour du vase, pour en suivre la composition ; c'est une sorte d'écriture : les formes, les signes sont mis les uns à côté des autres. La coordination des figures est très rigoureuse. Aussi est-ce une représentation laconique qui ne compte qu'avec les éléments strictement nécessaires. Le corps humain les domine et les absorbe. La vision du grec est, par rapport à l'espace, déterminée par une conception préétablie, par une idée toute-puissante de l'homme. Anthropomorphisme, anthropocentrisme sont, dans l'histoire du génie grec, des forces presque despotiques. Une montagne, c'est la cachette d'une nymphe, le bruit du ressac, c'est la voix de la sirène, un rocher au loin, c'est le séjour d'Echo. On a insisté souvent sur ce fait, au point de vue de la poésie et de la religion. Les Grecs, ces subtils inventeurs de mythes, si habiles par ailleurs à mesurer et proportionner l'homme, semblent n'avoir eu du reste de l'univers qu'une vision imparfaite. S'ils ont pu jouir profondément du spectacle de la nature, ils ne l'ont pas observée avec cette attention passionnée et cette justesse d'œil qu'impliquent le désir et l'habitude de la représenter. Je répète que l'art c'est l'inventaire des choses vues par l'humanité. La fantaisie poétique devenue religion, par l'intermédiaire des mythes, devenue évidence presque physique, la forme réelle de la montagne, du fleuve, de l'arbre a dû disparaître devant la forme imaginée, littéraire, abstraite. Les mots : montagne, vallée,

rive, ont réveillé dans l'esprit du dessinateur classique non point l'idée de toucher les contours, de suivre le jeu des formes, mais celle d'insinuer une pensée, un sentiment mythologique. L'homme définit tout, l'homme cache tout. On prétend quelquefois en raison des observations d'Aristote sur la perspective des couleurs, des remarques de Platon sur la grandeur des objets par rapport à la distance, que les peintres de leur époque ont dû prendre connaissance des règles de la perspective. Et Bertrand fait même grand cas d'un traité d'Euclide, plein d'instructions savantes, sur l'optique de la perspective ¹. On se demande, cependant, s'il peut exister un rapport nécessaire et immédiat entre deux ordres d'idées tellement différentes, entre deux fonctions dont une appartient à l'ordre intellectuel et l'autre à l'ordre sensible. C'est seulement en face des monuments authentiques trahissant d'une façon manifeste l'influence de ces doctrines et de ces recherches de la science grecque qu'on pourrait accepter un point de vue semblable. Mais malheureusement le temps n'a rien épargné de la peinture monumentale grecque. Toute notre connaissance à ce sujet dérive de sources écrites, des copies romaines et des analogies que peuvent offrir les vases. Un quatrième témoignage nous est fourni par des stèles et reliefs peints. Nous savons, grâce à ces documents, que vers la fin du iv^e ou le début du iii^e siècle, les principes rigides de la composition en surface commencent à céder la place à une interprétation plus vivante, plus variée de l'étendue. Cependant, comme cela arrive toujours, l'antique persiste à côté du nouveau. Les principes qui ont réglé le sort de l'art classique pendant des siècles, ne périssent pas d'un jour à l'autre. La belle ligne, le coloris décoratif, la composition harmonieuse, l'accentuation des valeurs plastiques : ces règles de

1. I. E. Bertrand : *Etude sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, Paris, 1893.

la peinture hellénique jusqu'à Alexandre s'imposeront encore pendant longtemps dans les ateliers des peintres hellénistiques, et même dans les ateliers des peintres romains et pompéiens. C'est une peinture, dont l'idéal est toujours encore l'homme, le corps humain. Nous voyons des compositions, où deux (ou plusieurs) personnages sont représentés occupant presque entièrement la surface devant un fond monochrome. Nous avons le droit de supposer qu'en grande partie ces tableaux sont les copies d'œuvres grecques.

Ainsi une scène pompéienne : *Io et Argus*¹, est encore composée de cette manière archaïque ¹. Io est assise sur un rocher, elle se tourne un peu à gauche et regarde en levant les yeux le visage d'Argus. Celui-ci pose son pied droit sur une pierre et en levant son bras droit contemple attentivement la jeune femme. Derrière eux le fond est tendu comme une toile. La ligne idéale de la composition (la direction des gestes, des regards) est parallèle à la surface et au fond. De même les deux personnages sont posés sur la même horizontale. L'artiste qui a exécuté cette fresque ne se soucie guère du progrès. Il renonce aux grandes découvertes de son époque, il ne recherche point à donner l'illusion de la réalité. Dans des formes pareilles survit donc la conception qui se limite à la représentation de la figure humaine, qui nie l'espace vaste, la profondeur.

D'un autre côté, dès le III^e siècle, il existe une large intelligence de la nature, des trois dimensions, peut-être même de l'infini. Entre les deux esprits diamétralement opposés il faut que nous supposions l'existence d'un chaînon, l'existence d'œuvres de transition, qui tout en conservant l'antique préférence des Hellènes pour la figure de l'homme,

1. Pour la majeure partie des illustrations, voir la matière très riche du livre de Pfuhl : *Malerei u. Zeichnung der Griechen*, 3 volumes, Munich 1923 (pl. 646).

montrent une inquiétude, une certaine curiosité de la nature des lois de l'espace.

Quelques œuvres nous renseignent sur le caractère de cette « transition ». Le frise de Téléphe à Pergame nous montre, sur la partie inférieure d'un de ces détails, une femme accroupie devant un rocher qui sert de fond neutre ¹. Au-dessus, une nymphe est assise sur un rocher. Et derrière cette figure on aperçoit le fond qui a déjà une valeur spaciale, car il est défini comme tel par le contour de la masse de pierre. Ce n'est plus l'espace abstrait des métopes, c'est un milieu où prennent place des éléments naturels.

Ce relief pose le problème mais n'en donne pas la solution, tout au plus un pis aller, un expédient. On remplit la surface, pour détourner ainsi la question. Beaucoup de monuments de l'époque s'expliquent de la même manière et sont encore bien plus caractéristiques. Le premier plan, la surface est tellement occupée par les personnages et les objets, qu'il n'y reste aucune place pour une vue en profondeur.

Une mosaïque représentant des comédiens : *Les Metragyrtes*, et signée par Dioscuride, va plus loin et établit un autre principe. La scène se passe dans la rue. Le fond est limité par une maison. Devant celle-ci un petit espace très étroit se forme à la manière d'une scène théâtrale, c'est ici que les personnages seront posés. Une autre œuvre dont nous avons la copie, et qui représente des *Jeunes Mariés*, est composée de la même manière, mais dans un intérieur ². Parallèlement à la surface, occupant toute la largeur, un mur se dresse. On voit le plancher étroit : il sert de base aux acteurs et forme le seul plan de profondeur. L'espace est défini par « la toile de fond ».

Mais cette lutte, engagée au nom de l'illusion, se mani-

1. G. Rodenwaldt : *Die Komposition der Pompejanischen Wandgemälde*, Berlin, 1905.

2. Pfuhl, pl. 689.

feste sous la forme la plus saisissante, la plus dynamique, dans la copie en marbre d'une composition grecque, reproduisant un moment rapide, et comme un instantané de la tragédie de Niobé. La nouveauté que l'on peut déclarer véritablement révolutionnaire, est que l'architecture ne forme pas simplement le fond, qu'elle ne se distribue pas parallèlement à celui-ci, mais qu'elle commence à se mouvoir, à pénétrer diagonalement dans la profondeur. Il y a un rythme double de l'architecture établissant 3 plans différents. Les côtés de la maison sont dessinés en raccourci. Les personnages n'agissent pas au même niveau : leur position par rapport à l'architecture détermine un ordre oblique qui s'impose à l'ensemble. Au fond, cependant, malgré son dynamisme, c'est encore une « scène ». Espace différencié, soit, mais aussi extrêmement limité ¹.

Nous devons renoncer à préciser plus exactement la date de ces monuments. Faute d'éléments de comparaison, c'est à peine à 50 ou 100 ans près que l'on ose indiquer une date. De même : les premières apparitions d'un espace complet et sagement construit ne peuvent pas être rattachés à une époque certaine. Nous savons que c'est après la mort d'Alexandre environ qu'un réveil du sentiment de la nature se fait observer dans chaque domaine de l'activité intellectuelle et artistique des peuples qui ont vécu sous l'influence grecque. Littérature, philosophie sont fortement imprimées par cette nouvelle conception du monde. La puissance de l'anthropomorphisme est contrebalancée par ces nouveautés. L'esprit grec ou plutôt l'esprit hellénistique tend à prendre conscience de la nature non par des sentiments puissants et généraux mais par une enquête méthodique dont le premier résultat est un raffinement, une transformation du sens de la vue et de l'optique artistique. Aussi ces temps sont-ils témoins d'un élargissement considérable de la no-

1. Pfuhl, pl. 652.

tion d'espace en peinture. Les maîtres hellénistiques ont tiré peu à peu toutes les conséquences de ce renouvellement. Où les voyons-nous apparaître pour la première fois ? Quels sont les ateliers qui lui auront assuré un avenir et des formules techniques ?

Selon les auteurs anciens, vers 180-150, un peintre nommé Demetrios a travaillé à Rome et y fut célèbre. Il était spécialiste des paysages. C'est le premier dont les critiques d'art parlent comme d'un paysagiste. Il est d'origine alexandrine. Le fait est important, parce que ce n'est pas la seule indication qui renvoie à la grande métropole de l'Egypte grecque. Les types les plus célèbres de paysages à Rome, à cette époque et plus tard encore, furent justement les paysages égyptiens, vues de Nil, de sa faune caractéristique, représentations de ses animaux fameux, etc. Pourquoi un artiste qui traduit pour la première fois une impression d'après nature, y fait-il figurer des éléments étrangers au pays où il demeure ? Les premiers de ces artistes ont sans doute apporté ces éléments de leur patrie, comme impressions réelles et vécues. Ils en avaient fait une mode qu'ils ont imposée après aux artistes indigènes. Elle a survécu, grâce au prestige qu'exerçaient longtemps sur l'imagination romaine la brillante civilisation des derniers Lagides, grâce à un goût particulier d'exotisme, favorisé par les campagnes d'Antoine et de César.

La conquête de l'Algérie a peut-être exercée une influence analogue sur l'orientalisme français.

Rostowzew, dans son ouvrage sur le *Paysage d'architecture hellénistique*, suit minutieusement le développement des types architecturaux dans la peinture de cette époque¹. C'est un élément d'iconographie qui, dans la question de provenance, peut avoir un intérêt capital. Il déclare que

1. Rostowzew : *Die Hellenistische-Römische Architekturlandschaft. Mitteil. d. Röm. Instituts*, 1911.

la première apparition du paysage ne se fit pas à Alexandrie, mais dans les pays plus orientaux, et qu'Alexandrie n'ajouta que le rôle de médiateur. Il dit notamment : « Aucun sentier ne nous conduit vers l'Égypte, aucun vers l'Italie, mais tous nous portent vers les bassins orientaux de la Méditerranée, spécialement en Asie Mineure et parfois vers la Syrie. Peut-être est-il permis d'en tirer des conséquences et de déclarer que le type du paysage sacro-architectonique, qui depuis le iv^e siècle... s'est développé de plus en plus, a trouvé un premier enrichissement et peut-être un premier contact avec la manière illusionniste aux îles grecques et en Asie Mineure... en s'introduisant presque simultanément en Égypte et en arrivant vite de l'Égypte et de l'Orient hellénistique en Italie ¹. »

Donc, des îles, de l'Asie Mineure jusqu'à Alexandrie, la formule nouvelle conquiert du terrain. Le malheur est que nous ne trouvons pas de témoignage de la réaction proprement hellénique à ces tendances nouvelles. Dès le moment où nous voulons commencer l'analyse des monuments conservés, nous nous trouvons sur le sol latin. Nous connaissons bien les œuvres de Rome, de Pompéi, de la Campanie, seulement il nous est presque impossible de décider quelle est la partie originale dans toutes ces créations, quelle est la nouveauté et quelle est la part de la tradition. Il est certain que vers le troisième siècle la peinture grecque et grécisante a conquis l'Univers entier. De plus, chemin faisant, elle a considérablement enrichi sa matière, elle s'est intéressée à des aspects très variés de la vie. Scènes de genre, natures mortes, scènes satyriques, tout est devenu « sujet ». Les auteurs anciens ont toujours rigoureusement distingué les « genres ». Ils emploient quatre expressions diverses qui caractérisent les diverses espèces de paysages :

1. Ouv. cité, p. 135 ss.

1^o Skénographie, 2^o skiagraphie, 3^o topographie, 4^o ropographie. Le premier veut dire étymologiquement : peinture de décors de théâtres, mais l'usage commun a élargi le sens du mot. Ce détail semble confirmer la théorie, selon laquelle le paysage dans l'art grec dérive du théâtre. Il est certain que le théâtre a employé des décors peints, de différents genres, selon les pièces : scène tragique, scène comique, scène satyrique. Dans la villa de Boscoreale nous avons dans une des salles trois peintures murales ¹. La première nous montre un paysage sauvage, la deuxième la façade d'un palais, la troisième la vue d'une rue, avec des maisons de hauteurs différentes. On suggère souvent la pensée que ces trois fresques représentent les trois genres de décors dont nous venons de parler.

Mais même s'il en est ainsi, qu'est-ce que cela prouve au point de vue de la peinture grecque ? Presque rien. Un exemple pompéien peut à peine confirmer une théorie au sujet de la peinture attique. On pourrait décider *in abstracto* la date et les sources de la naissance de l'espace construit et du paysage dans la peinture grecque, mais une vraie certitude, on ne la possédera que pour l'époque italo-hellénistique. C'est pour ces raisons qu'il est très difficile, sinon impossible, de donner une histoire entièrement positive et complète de la question de l'espace dans la peinture hellénique.

II. — LA PEINTURE ITALO-HELLÉNISTIQUE.

A notre point de vue le trait le plus important qui caractérise la peinture italo-hellénistique est l'apparition du paysage. Quelle occasion, quel prétexte pour les artistes d'étudier les questions de l'espace ! L'homme cesse d'être le centre de l'intérêt artistique. La nature suggère des

1. Pfuhl, pl. 707.

visions nouvelles. Elle est infinie, elle peut être approchée de cent manières différentes. Elle déterminera une transformation et des éléments représentés et de la composition. La conception nouvelle aura sa répercussion même dans les œuvres où la scène ne se joue pas en plein air, mais dans un intérieur. D'une manière générale, nous pouvons classer les monuments de la manière suivante : Paysages avec staffage, — Paysages servant de fond, — Intérieurs, — Paysages d'architectures (paysages ornant les frises), — Vues larges de villas et de ports, — Paysages de terrasses.

Chacun de ces groupes contient des œuvres qui au fond cherchent peut-être les mêmes solutions des mêmes problèmes, mais qui présentent en réalité des nuances particulières, nécessitées aussi bien par les sujets que par les époques différentes. C'est-à-dire :

Historiquement ces catégories indiquent un certain progrès de l'évolution. Cependant quand on veut procéder à une datation plus ou moins exacte, il faut user de grandes précautions. Les époques hellénistiques et romaines sont éclectiques par excellence. Une forme nouvelle peut fleurir très bien dans le voisinage d'une forme antique. Une variété étonnante nous éblouit. On anticipe quelquefois, on reprend presque toujours. Il faut que nous nous contentions de situer les monuments dans un certain siècle, ou dans un des « quatre styles pompéiens ».

Les Paysages avec des scènes de « l'Odyssée ». Ces fresques découvertes en 1840 sur l'Esquilin sont les premières qui nous renseignent sur le caractère du paysage italo-hellénistique. Elles sont présentées en forme de « prospect », dans ce genre commun qui a succédé au premier style. Celui-ci, comme on le sait, consiste en la décoration plastique (en stuc) des murs. Le second style remplace la décoration plastique par le trompe-l'œil, par des colonnes, frises et piliers peints. Le sens de l'ordre que les Romains ont hérité des Grecs, bien qu'il soit considérablement

affaibli, les pousse à encadrer ainsi les surfaces unies du mur, dont les vides seront ornés par les paysages. Ce procédé perce le mur et c'est déjà un fait qui a son importance : entre les colonnes et les piliers peints, sous les frises, nous voyons quelque part et assez loin des scènes qui se jouent en plein air.

Une des scènes des plus instructives est : *La destruction des Navires*¹. C'est une véritable étude marine. On ne voit pas de terre ferme, sauf une chaîne de rochers en forme hémicyclique, qui à l'extrémité droite du tableau pénètre dans la mer, et deux ou trois autres petits rochers, un à l'avant-plan, au milieu, les autres à l'extrémité droite. Toute la flottille est entrée déjà dans la baie et y jette l'ancre, les unités se placent les unes derrière les autres, toutes parallèlement à la surface. Soudain les Lestrigones sautent en avant et commencent à attaquer des navires à l'aide de pierres puissantes. Ils réussissent vite à couler deux unités, tandis que d'autres navires font partir en vain une pluie de flèches.

Les figures humaines ont des proportions très réduites, elles servent de staffage. Le véritable thème artistique est *l'horizon*. Il est placé aux deux tiers de la hauteur du tableau tracé d'une seule ligne et accentué par la différence de ton du ciel et de la mer. Il nous semble que cet horizon n'est pas placé volontairement si haut. L'artiste n'a pas cherché un point de vue lointain et bas, comme problème technique à résoudre. Il a été nécessaire de donner à la mer une telle largeur pour pouvoir ranger la dizaine de navires. Le manque de savoir, l'absence des connaissances de la perspective détermine la structure de cette marine. La simple connaissance du fait que les objets proches apparaissent plus grands que les objets éloignés, ne suffit pas à une représentation géométrique. Il arrivera souvent que ce

1. B. Nogara : *Le Nozze Aldobandine...*, etc., Milan, 1907, pl. XVIII.

fait sera observé mais ne saura pas être utilisé : faute de la connaissance de la projection, les objets diminués en dimensions auront cependant l'air d'être posés les uns au-dessus des autres.

Si l'explication ainsi donnée au sujet de l'horizon trop haut semble douteuse à cause d'une autre marine : *Ulysse naviguant vers l'île de Circé*¹, dont la structure est semblable malgré l'absence de bateaux, nous pouvons affirmer ceci : Non seulement les objets qui voguent sur les eaux doivent être vus en juste perspective pour donner l'impression de la profondeur, mais, pour paraître immense, infinie, la mer elle-même doit être dessinée d'une manière semblable. Si l'artiste a dû recourir à une étendue effectivement vaste pour donner l'illusion d'une étendue vaste, c'est qu'il ne connaît encore que des procédés primitifs. Les artistes qui ne sont pas familiarisés avec la représentation de la nature, en traçant un horizon bas, risquent de rendre le paysage platement, sans profondeur.

En général, la ligne horizontale prédomine dans ces compositions. Dans la scène qui montre Ulysse dans la maison de Circé², le fond est formé par la belle maison de celle-ci. On la voit de face, sans raccourci. Elle est solide, bien dessinée, et malgré sa position dans l'espace, vigoureusement plastique. L'artiste pénètre dans l'espace d'un pas résolu, mais il avance naïvement, ne voit que ce qui se trouve immédiatement devant ses yeux, les combinaisons, les raffinements lui échappent.

Le paysage qui sert de scène à une autre aventure :

1. Nogara, ouvr. cité, pl. XX.

2. B. Nogara : pl. XXII. — Contre la fausse datation de Wickhoff, *ibidem*, p. 50. — Pour la reproduction des autres œuvres dont nous parlerons, voir Herrmann : *Denkmäler der Malerei des Altertums* (Recueil de planches). B. Nogara : I. *Musaici antichi... del Vaticano e del Laterano*, Milano, MCMX.

Voir pour les renvois : Helbig : *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, 1868. Mau : *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompei*, Berlin, 1882.

Ulysse aux enfers, semble au premier moment contredire cette idée. En effet, un dos de montagne y est dessiné qui, partant du deuxième plan, s'allonge de gauche à droite jusqu'au fond. Il devrait donc donner une diagonale. Au lieu de cela la crête ne monte pas en avançant, ni ne descend en reculant. Elle est dessinée d'un seul trait décisif, horizontal, parallèle à la base et à la frise. Les lignes organisatrices de l'architecture sont respectées d'un bout à l'autre.

Selon toute vraisemblance, les paysages d'*Ulysse* sont œuvres du début du premier siècle.

Les œuvres où le paysage prend une telle importance sont néanmoins très rares, même dans les époques suivantes. Les paysages proprement dits, les paysages purs, ou chargés seulement de très rares éléments plastiques humains sont fort nombreux. La nature sert le plus souvent de fond.

La figure II chez Rodenwaldt et la planche CIX de Sogliano présentent Europe sur le dos du taureau. Celui-ci avance de gauche à droite vers les trois compagnes d'Europe, dont une cherche à mettre ses bras autour du cou de l'animal. Des rochers lisses se raidissent au fond et vont des deux côtés vers le milieu, où une colonne haute semble en quelque manière les unir. A peu près la même composition sert de milieu pour la *Punition d'Eros*, toutefois avec la différence que les deux ailes ne ferment pas si étroitement le fond et qu'au milieu, à la place de la colonne, on voit un arbre ¹. Ces paysages de fond créent une sorte de scène que nous connaissons déjà. Seulement, dans les cas dernièrement cités, cette scène est bien plus large, plus libre, plus naturelle que dans les compositions analysées plus haut.

Il est impossible de rester insensible au fait que les acci-

1. Rodenwaldt, ouv. cité, fig. 12.

dents naturels sont employés dans le même sens que les éléments architecturaux. Ils limitent et organisent l'espace. La nature avec sa variété infinie n'est pas l'objet d'une curiosité spéciale. Au contraire, les artistes en ont presque peur, ils la forcent à entrer dans un cadre, dans un système de décoration. C'est un art dont le problème central est la décoration et non point le naturalisme.

Entre d'autres peintures, une très belle fresque, provenant de la Casa del Citarista et représentant le *Jugement de Paris*, prouve l'identité de l'utilisation de l'architecture et de la nature ¹. Comme dans les représentations précédentes des montagnes, ici une muraille sépare nettement la scène du reste du monde et la rend semblable à une scène de théâtre. Seules quelques branches et quelques feuilles d'un arbre qui s'étend au delà du mur nous font observer que l'Univers ne finit pas encore. Dans cette fresque continue la prédominance des horizontales. C'est encore le système de la conquête de l'espace par bandes. Quatre lignes (trois dans les tableaux précédents) marquent le centre et les limites de la représentation. La bordure antérieure, la ligne idéale, qui sert de base à la composition, et la ligne marquant le fond, l'horizon.

S'il en est ainsi dans ces compositions plus ou moins vastes, il serait impossible d'attendre une conception plus riche dans les intérieurs. Les *Noces Aldobrandines* semblent appartenir à ce groupe ². La scène se passe dans la cour d'un palais romain ; l'on voit juste une strie assez mince du ciel bleu, qui apparaît au-dessus de la cloison. Cette cloison respecte l'horizontale quoique l'aile droite semble reculer un peu. Parler ici d'une véritable composition qui lierait ensemble les différentes parties ne serait pas exact. Nous sommes en face de différents groupes

1. Herrmann, ouv. cité, pl. 113.

2. Voir la publication de Nogara, citée plus haut.

plastiques qui, rangés dans l'espace, ont entre eux des correspondances plus ou moins éclatantes par les gestes, le regard, etc. L'espace est réalisé un peu à la manière d'un socle commun, bien que le point de vue ne se trouve pas exactement au milieu de la composition. Les correspondances sont toutes horizontales. Le caractère essentiellement plastique de cette œuvre magnifique semble, comme on l'a indiqué souvent, se rapporter à un original grec.

Même si les personnages se présentent dans des poses bien plus variées qu'aux *Noces Aldobrandines*, même si leur mouvement s'explique et se comprend seulement dans un espace élastique, vivant, les principes rigides de l'horizontalité ne disparaissent pas. Les peintures qui ornent la salle à manger de la villa Item en fournissent un exemple éclatant. La femme assise, vue de dos, et qui tourne la tête vivement vers la droite, compromet sérieusement son propre équilibre et celui de la scène entière ¹. La jeune fille qui fait gonfler son châle d'un geste si ample, si noble, ne trouve vraiment pas assez de place pour dépenser toute sa plasticité dynamique ². L'ordre qui règne dans ces compositions est purement planimétrique, c'est ce qui explique le désaccord apparent entre l'espace qui n'est presque plus qu'un cadre et le corps qui par des mouvements expressifs demande sa part de l'Univers. Ce désaccord prend son origine là où la plasticité calme, statique, classique cède la place à une conception plus mouvementée, plus baroque, où le geste timide et restreint disparaît devant l'épanouissement des gestes excités, larges, sans toutefois que la conception de l'espace puisse suivre cette évolution.

Il est intéressant d'étudier par quels détours les artistes ont cherché le moyen de remédier à cette impuissance de conquérir la profondeur dans les compositions qui néces-

1. Pfuhl, pl. 711.

2. *Ibid.*, pl. 713.

sitent une étendue considérable. Nous présentons deux compositions obéissant aux mêmes règles, qui datent l'une du troisième, l'autre du quatrième style, c'est-à-dire, approximativement, du deuxième et du troisième tiers du premier siècle. Rodenwaldt parle même d'un tableau du deuxième style, représentant Lédä qui serait le précurseur de ce principe ¹. Il s'agit de deux fresques célèbres, dont l'une montre *Jason devant Pélidas*, l'autre *Oreste et Pylade à Tauris*. Nous sommes en face de scènes dramatiques avec un assez grand nombre de personnages, et dont la disposition nette dans l'espace est la première condition pour la clarté de la narration. Disperser les acteurs sur des plans différents, au même niveau, aurait été le procédé le plus simple, cependant il aurait nécessité des moyens dont ces artistes ne disposaient pas. Ils placent donc quelques-uns des personnages au premier plan, à gauche et à droite sur la même ligne. Ils laissent le milieu vide pour pouvoir y élever un escalier au sommet duquel apparaît l'acteur principal. Au lieu de lier ensemble les éléments par des diagonales, etc., ils pénètrent dans l'espace par deux étages, dont le second est plus profond que le premier. Il est vrai que le deuxième étage est au troisième plan, donc il pénètre dans la profondeur ; pourtant il semble, il est même sûr, que les artistes italo-hellénistiques ont eu besoin de cette organisation verticale pour trouver le moyen d'une organisation horizontale. La première nous paraît plus compliquée. Elle l'est peut-être. Notons donc que la solution des problèmes artistiques ne suit pas toujours la direction jugée la plus simple et la plus logique pour nos yeux modernes.

Nous voyons donc que, si nous avons affirmé plus haut que « les temps hellénistiques sont témoins d'un élargis-

1. Helbig, ouvr. cité, n° 152.

sement considérable de la notion de l'espace dans la peinture » que « dans la peinture hellénistique et dès le commencement du III^e siècle avant J.-C., toutes les conséquences artistiques sont tirées de cette évolution visuelle », les faits nous donnent raison. Seulement il faut garder une juste mesure et il ne faut pas s'imaginer que tous les moyens de la construction de l'espace ont été en possession des artistes de cette époque. Il y a seulement quelques centaines d'années que la collaboration des sciences et des arts a pu jeter les bases de ces procédés qui nous semblent parfaits aujourd'hui. Les moyens dont disposaient les temps classiques paraissent certes assez limités de nos jours. Cependant il est hors de doute que malgré les limites techniques, la sensibilité avec laquelle la question fut posée, l'intérêt prononcé que l'époque a porté aux problèmes, forment la base de tout développement, de tout perfectionnement ultérieurs. Les réserves et critiques adressées à certaines impuissances techniques n'y changent rien.

Avant d'aborder la phase finale de la question, à propos des paysages qui forment une tentative originale et spirituelle de mise en accord des éléments plastiques et de l'espace, il faut mentionner deux genres spéciaux, qui tendent à donner une ampleur considérable, une largeur puissante à l'étendue et qui en cherchent les moyens avec un grand amour et un intérêt curieux.

Le premier genre contient les œuvres qui ornent les frises. Les frises sont à peu près dans la même relation avec la peinture monumentale que les predelles avec le grand retable. Etant donné leur position et leur dimension, elles attirent moins l'intérêt, ont une importance diminuée, mais jouissent d'une liberté plus grande que les panneaux centraux au point de vue du thème et de l'exécution. Pfuhl reproduit trois frises tout à fait

typiques ¹ ; l'exemple le plus instructif est cependant une frise jaune dans la maison de Livia au Palatin. Rostowzew s'occupe longuement de cette petite fresque qu'il reproduit sur la planche II ².

Deux particularités attirent notre attention à première vue. D'abord, le paysage vaste est construit en rangeant certains éléments indépendants les uns à côté des autres. Des groupes d'édifices, des groupes de figures apparaissent devant nous, sans qu'ils soient en relation organique avec les groupes voisins. L'unité s'établit par le seul fait qu'une route large mène de gauche à droite, en passant devant tous les groupes. Le principe de la composition semble se traduire par la question suivante : que voit le passant s'il traverse la route d'un bout à l'autre ? Les édifices ne sont pas dessinés perpendiculairement au chemin, ils sont tournés à 45°. Ce qui détermine le caractère de cette frise, c'est donc la route large, horizontale et les nombreuses petites diagonales qui la croisent. Leur force cependant n'est pas trop saillante. La vue est prise de haut et d'assez loin. L'horizon est bas et il clôt l'espace à une profondeur assez limitée, certainement plus limitée que l'artiste ne le désire ; nous sentons assez fortement dans cette composition, comme aussi dans les autres frises, une recherche de l'infini. Les montagnes, élément principal des paysages et qui servent exclusivement de fond, disparaissent pour ne pas gêner la vue. La terre est plate, c'est presque une plaine. Il y a là un vrai sentiment de la nature, une joie profonde et convaincue, presque une nostalgie du lointain.

Le deuxième groupe est celui des vues de villas et de ports. Ce sont purement et nettement des décorations qui cherchent des effets pittoresques, mais elles les cherchent dans la nature, dans la diversité multicolore, que seule une

1. Ouvr. cité, pl. 737-739.

2. Rostowzew, ouvr. cité, planche 2.

vue large, chargée d'éléments hétéroclites et fantastiques, peut donner. Il ne faut pas exiger un naturalisme fidèle et objectif, des représentations correctes et justes des choses vues. Le but, répétons-le, est la décoration, la richesse. Il se manifeste un goût de l'instable, du palpitant, le goût d'un impressionnisme un peu superficiel. Comment décrire ces monuments, quand l'impressionnisme commence là où la description devient impossible ?

Ce genre dérive vraisemblablement des paysages égyptiens, ou plus exactement des « paysages avec pygmées » qui ont été très à la mode au début du deuxième style. La fameuse mosaïque de Palestrina nous donne une image parfaite des originaux. Au temps des richesses de l'Empire, ces décorations fantasques, enrichies d'éléments nationaux, deviennent de plus en plus goûtées. Pfuhl n'en reproduit que quatre, dont seul le dernier est vraiment caractéristique ¹.

C'est un port de mer. Les trois quarts de la surface sont à peu près occupés par la mer et seulement un quart par la terre ferme. Le terrain semble monter, parce que des édifices nombreux apparaissent en s'élevant graduellement. Palais, temples, ponts, rotondes, terrasses, jardins, il y a place pour tout. Le golfe est bordé en hémicycle par des colonnettes élégantes, portant chacune une statuette. L'unité du point de vue est à peu près gardée dans ce sens que toute architecture montre une partie de sa façade et le côté droit en raccourci. Mais c'est être vraiment trop pédant que de parler, en face de ces fantaisies charmantes, du « point de vue » et de termes semblables, qui supposent une exactitude presque mathématique. Et puis, le mot « unité » est tout bonnement la négation de l'esprit de ces créations de la sensibilité et plus encore du caprice.

1. Pfuhl, ouvr. cité, les planches 724, 728, 736, 740.

Enfin nous voilà finalement en face de ces œuvres qui prouvent sincèrement que l'art développé italo-hellénistique s'est rendu compte d'une manière assez consciente de sa grande faute de conception et de procédés, manifestée dans la limitation, dans le rétrécissement de l'espace. Nous pensons aux « Paysages de Terrasses » qui ont une importance capitale non seulement dans l'art antique mais encore plus dans l'art primitif chrétien et dont J. Guthmann fait grand cas en suivant son évolution jusqu'à l'époque de la Renaissance¹.

Le schéma de ces paysages est tout à fait simple et ne connaît qu'une ou deux variantes. Il apparaît le plus souvent dans la forme suivante : un site rocheux, tout en avant une plaine, une sorte de clairière, occupée par le personnage principal ou par les personnages principaux. Derrière eux, le sol monte et conduit à une petite montagne ou à une colline, ou même tout simplement à un rocher saillant. Les montagnes peuvent être coniques et formées de marches, presque à la manière d'un escalier : une verticale raide — — une surface horizontale ; parfois nous voyons simplement des pics abrupts aux côtés anguleux, dont la cime est nettement taillée, afin de donner une sorte de terrasse large et lisse.

Les montagnes et les rochers, situés au fond, ayant une plasticité massive, font une véritable conquête de la profondeur. En même temps cependant, ils organisent la composition également dans le sens vertical. Ce que nous avons observé en étudiant les compositions, comme *Jason devant Pelias*, *Oreste à Tauris*, se répète ici. L'utilisation d'une seule couche, d'un seul niveau dans le sens de la profondeur n'est jamais totalement accomplie dans la peinture antique. Pour la différenciation de l'espace on a recouru à des prétextes thématiques. La réconci-

1. J. Guthmann : *Die Landschaftsmalerei d. toskanischen u. Umbrischen Kunst...*, etc., Leipzig, 1902.

liation, l'accommodement harmonique de la relation réciproque de l'espace et de la composition plastique arrivent seulement au moment où le prétexte thématique, le prétexte du sujet est fourni par le paysage de terrasses.

Mosaïque représentant une scène pastorale ¹. Les scènes semblables sont les précurseurs des représentations du *Bon Pasteur* de l'art primitif chrétien, dont la plus fameuse est celle qui se trouve dans le mausolée de Galla Placidia à Ravenne. Au milieu d'un paysage herbeux et rocheux pâit un petit troupeau de chèvres. Tout en avant deux animaux bien dessinés broutent l'herbe ; un troisième, plus en arrière, lève soudain la tête. Situé au même niveau que celui-ci, mais à droite, le pasteur est assis au-dessous d'un arbre touffu et tient dans sa main une longue houlette. Le terrain monte doucement jusqu'au groupe formé par le pasteur et l'arbre où se profilent les premiers rochers. Sur le plus proche un chevreuil est couché, au-dessus, plus haut et plus en arrière apparaît un autre animal, vu de dos. L'espace est doué d'une force dynamique inconnue jusqu'alors, qui est engendrée non seulement par l'approfondissement et l'élévation du terrain, mais aussi par le fait que les cinq animaux étant placés dans cinq poses différentes, accusent des coupes, des directions différentes, variées.

Ce paysage idyllique et doux est très différent en sentiment de celui que nous voyons dans une autre scène : *Combat de Centaures et de Fauves*, l'exécution est cependant tout à fait analogue ². Dans cette seconde œuvre la montagne est remplacée par le rocher puissant, dont la cime est en quelques sortes sciée. L'action aussi est ordonnée d'une telle façon que la présence des étages est non seulement

1. Nogara : *I mosaici antichi*, etc., pl. 31.

2. *Id.*, ouvr. cité, fig. 5. Pfuhl, pl. 692.

compréhensible mais encore inévitable. Comme il a été dit plus haut, ces scènes ne disposent pas d'une grande variété de structures. Si l'on connaît l'anatomie des deux types principaux, on comprend toutes les autres œuvres d'un seul coup. Les exemplaires reproduits par Nogara sur les planches VIII, XXXIV, XXXV, qui sont les meilleures qu'on connaisse, rendent ce fait indéniable.

Ajoutons encore que la plupart de ces mosaïques proviennent de la Villa Hadriana et que cette circonstance situe elle-même les œuvres dans le temps et dans le milieu.

II. — L'ART CLASSIQUE ET L'ART CHRÉTIEN AUX IV^e ET V^e SIÈCLES

L'ART CLASSIQUE AUX IV^e ET V^e SIÈCLES.

Arrivé au iv^e siècle, l'unité et la stabilité de l'art classique touchent à leur fin. A cette époque, il n'apporte plus de formes nouvelles. La culture, dont il est l'expression, agonise. L'ère nouvelle commence pour l'histoire de l'art occidental 4 siècles plus tard que pour l'histoire tout court. Vers cette époque nous constatons la présence de toutes les traditions hellénistiques et romaines, et nous assistons aussi au début de la formation de l'art chrétien. L'art classique est encore vivant et il est en même temps une source pour l'avenir. Ce qui importe donc, est non point de connaître les formes anciennes de l'art classique, mais son état au iv^e siècle. L'art nouveau, hostile à l'esprit païen, ne suivra pas les traditions artistiques païennes, mais se laissera influencer involontairement et inconsciemment par ce qui appartient au temps et au milieu où il naît. Quand on cherche la part et le rôle de l'art classique, il faut chercher tout d'abord ce que l'art romano-hellénistique a pu et voulu garder jusqu'au iv^e siècle du trésor des formes anciennes. Nous verrons plus loin, en parlant de « l'éclectisme » de l'époque, que presque rien ne fut oublié. Il nous suffira d'étudier deux grandes séries de miniatures pour nous rendre compte immédiatement de cette vérité.

Nous analyserons, en même temps que ces œuvres classiques, quelques miniatures et quelques mosaïques représentant des scènes religieuses. Nous verrons alors que l'iconographie compte pour peu devant la forme. Le peintre qui a dessiné les scènes du *Rouleau de Josué* a beau être chrétien, sa main et son esprit se refusent au mysticisme, au spiritualisme : il voit avec des yeux romains, il fait un art plastique et géométrique. Le sujet est un prétexte, et ce maître, en dépit du sujet qu'il traite, est non seulement un artiste romain, mais, chose curieuse, il est le plus grand artiste romain de son temps. C'est lui qui a compris et réalisé le mieux toutes les traditions séculaires : le volume du corps, la clarté de la composition, le dessin clair et équilibré de l'espace. Il est plus difficile de créer une langue parlée qu'une langue artistique. L'Eglise a commencé à parler le latin et elle ne put créer une langue chrétienne. Les artistes ont commencé à faire de l'art latin et à la fin ils ont créé l'art chrétien.

I. — LA MINIATURE.

1^o *Le Virgile du Vatican* ¹.

La série des miniatures du moyen âge commence par des œuvres qui aussi bien par leurs sujets que par la volonté artistique qui les caractérise se rattachent fortement à l'art romain. Nous ne possédons pas un grand nombre de ces manuscrits ; toutefois les œuvres existantes suffisent à faire connaître les tendances artistiques du IV^e et du V^e siècle, de cette époque qui prélude aux miniatures chrétiennes. C'est une hérédité dont il faut connaître les éléments pour avoir sous les yeux une des sources immé-

1. *Fragm. et Pict. Vergiliana* (Cod. Vat. 3225), Rome, 1854.

diates de la miniature médiévale. Cependant, nous chercherons en vain une unité ferme dans ces œuvres, une tendance générale, un style. Le miniaturiste du iv^e siècle n'est pas un créateur original, c'est un éclectique. Il connaît tout l'art classique et fait son choix des types, des procédés, selon son caprice. Wickhoff, qui faisait une analyse brillante de l'art latin de l'époque et démontrait les relations de la Genèse de Vienne avec les reliefs du même temps, ne parle pas beaucoup de ces illustrations de poèmes célèbres. Il n'aurait pas pu découvrir une influence directe de l'art contemporain ni sur le *Virgile* du Vatican, ni sur l'*Iliade* de l'Ambrosienne, ou bien, pour être plus juste, il n'aurait pas pu démontrer une influence unique et prépondérante. Ces manuscrits sont des œuvres hétéroclites et par conséquent incapables d'exercer une influence décisive, exclusive, même sur les œuvres de l'époque. On cherche en vain l'expression d'un art qui est conscient de ses possibilités, qui les développe, agissant avec une force vraiment suggestive sur l'évolution. Au moment où les miniaturistes commencent à choisir des sujets qui ne sont plus classiques mais religieux, le schéma, les types, les conventions ne pourront servir qu'avec difficulté et l'art nouveau sera forcé de se choisir lentement une force nouvelle, un style propre. La spontanéité des procédés nouveaux peut être démontrée entre autre par le fait que dorénavant les sujets antiques et les anecdotes les plus classiques seront traduits avec les procédés nouveaux dans l'esprit nouveau. Avec ce manuscrit, cependant, nous sommes en plein art romano-hellénistique.

Le codex du Vatican n° 3225, un fragment des œuvres de Virgile, est peut-être le plus ancien manuscrit de l'époque qui nous intéresse. Il date très vraisemblablement du iv^e siècle. Certaines rudesses, certaines maladroites de l'exécution font supposer que le lieu d'origine n'est pas exactement Rome, mais une ville de province. Nous avons

dit que le style de ces codices n'est pas uni, qu'on trouve toujours plusieurs conceptions, plusieurs procédés qui apparaissent l'un à côté de l'autre. C'est vrai aussi pour le Virgile.

Pict. VI. Corycus senex (fig. 1.). Nous trouvons dans cette miniature une contradiction curieuse. Quatre figures humaines sont représentées, l'une assise à gauche, les trois autres debout, marchant l'une derrière l'autre vers l'homme assis. Ces quatre figures sont divisées très symétriquement, partageant la surface selon un rythme très harmonieux. Elles sont posées de trois quarts, absolument et incontestablement sur la même ligne horizontale, dirigeant tous leurs gestes, tous leurs pas, donc leur mouvement entier dans le même sens horizontal. Ces correspondances un peu mécaniques donnent l'impression d'un groupement formé à l'aide de règles valables pour un relief. En effet, la composition et la plastique des corps auraient pu être copiées d'un relief. Cependant le fond ne correspond pas aux mêmes postulats, il ne complète pas l'effet évoqué par les corps. L'artiste ne peut pas se contenter de la représentation d'une action, de l'illustration sommaire d'un événement : il place ses figures dans la nature, il semble être convaincu que l'homme ne peut pas exister en dehors de celle-ci. Le souvenir des beaux paysages de Pompéi est encore trop vivant, et notre miniaturiste connaît l'art d'évoquer un espace organisé. La différenciation successive du terrain est brillamment réussie. Nous voyons devant les acteurs une étroite zone de terre, verdoyante : c'est le premier plan. Le second plan est occupé par les figures humaines ; le troisième est formé par l'étendue des champs ; le quatrième par la masse de la maison ; et, derrière celle-ci, on devine un cinquième plan. Cette articulation est très pure, très distincte parce qu'elle est obtenue par des valeurs plastiques. En outre, il y a des éléments architectoniques (les deux beaux arbres, sur les côtés du premier plan et les petits arbres du fond),

qui servent de cadre et donnent une indépendance solide à l'étendue.

Pict. XIV. Les Grecs sortent du cheval de bois. — C'est une réalisation primitive et maladroite des principes de l'espace construit.

Pict. XXXXI. Grecs et Troyens devant un Temple. — Nous allons trouver un exemple plus curieux et plus complet de l'espace construit. En effet, la scène est ici strictement limitée de tous les côtés, elle semble une véritable scène de théâtre, un « plateau » dont les dimensions furent calculées. Presque toute la largeur du fond est occupée par une majestueuse façade corinthienne, d'un dessein vigoureux et très détaillé. A droite et à gauche s'ouvrent deux impasses étroites, mais l'artiste y a peint deux arbres qui achèvent la ligne ou plutôt le mur de la limitation. Devant cette architecture s'étale le terrain, juste assez large pour l'accomplissement libre des mouvements des acteurs.

Cependant ce souci de l'espace n'est pas général et on le cherche en vain dans plusieurs miniatures.

Pict. XXII. L'offrande de Didon. — Le fond est occupé à gauche, à peu près dans un quart de la largeur, par une façade, vue en raccourci et ne développant pas une grande force plastique ; le reste est une tâche neutre, monochrome. Les personnages sont placés devant cette tâche. Tout au fond les quatre domestiques. Celui de gauche est posé immédiatement derrière l'autel, tandis que Didon apparaît devant le même objet. Les deux domestiques du milieu sont précédés d'une vache et d'un agneau. Le tout est imaginé comme sur un relief. Lorsque les figures se cachent entre elles, leurs contours se fondent, il n'y a pas d'air, pas d'atmosphère, et il se forme ainsi un groupement très plat. Ajoutons à cela le fond neutre qui fait sortir les contours mais qui rend les figures rigides et les prive de possibilité de mouvement, et nous serons sûrs d'être en présence d'une solution de l'espace réduit que nous pourrions nommer aussi un espace de relief.

2° *Le manuscrit de l'Iliade à la Bibliothèque
Ambrosienne* ¹.

Ce manuscrit est un autre exemple intéressant du iv^e siècle. Il est encore tout à fait l'enfant de l'esprit antique. Le sujet est purement grec, mais la conception artistique dérive de l'art latin et elle nous montre clairement son état à cette époque. Il est très intéressant d'observer que les manifestations les plus diverses de cet art trouvent un écho dans ces miniatures. La *Pict. LXX* représente un paysage sans staffage, à la manière du 3^e style de Pompéi. La *Pict. XXI*, scène de bataille, nous fait penser au style pittoresque de quelques mosaïques. La *Pict. XXIV* garde fraîchement la mémoire des paysages d'architecture des palais romains.

Pict. XXIV. Rencontre d'Hector et de la mère d'Hécube à Troie (fig. 2.). — La scène se déroule dans la rue, devant de beaux palais en marbre. L'architecture est dessinée vigoureusement et avec un grand réalisme. Elle est formée de grands cubes forts et est beaucoup moins ornementale que dans les édifices figurés du iv^e siècle de Pompéi. Je trouve la perspective tout à fait juste. Lorsque l'artiste montre des édifices vus de face, nous n'en apercevons pas les côtés. Si un côté apparaît en raccourci, l'autre est aussi rendu de cette manière. C'est un cas assez exceptionnel. Kallab voit très bien le manque d'unité dans les constructions antiques, quand il écrit :

« L'art antique ne s'est jamais appliqué à figurer l'espace réel dans le sens moderne. Il dirige l'attention du spectateur

1. *Homēri Iliadis Pictæ Fragmenta Ambrosiana*. A. M. Ceriani et Ach. Rati, Milano, MDCCCXCV.

sur un motif significatif, qu'il élabore très plastiquement, mais les conditions de l'unité de l'espace lui restent étrangères. »

(*Die antike Kunst hat die Wahrhaftigkeit des Raumes im modernem Sinne nie erstrebt. Sie lehnt den Beschauer auf ein bedeutendes Motiv und bildet es plastisch durch, die Vorde- rungen der Einheit in der Raumdarstellung sind ihr freund*^{1.})

Il est curieux de voir comment un trait tellement essentiel, mais poussé avec une force, avec une vigueur qui le rendent presque original, sera un des plus caractéristiques et des plus importants de la miniature byzantine. De l'autre côté, ce que Kallab dit de la grande force plastique est aussi tout à fait vrai. Le miniaturiste pense ici en sculpteur, et crée une étendue libre pour le développement de son œuvre. Devant la maison s'étend un chemin large où les figures se meuvent commodément et dépensent un volume puissant. Nous voici en face d'un espace énergiquement construit, pour rendre l'illusion complète de la profondeur.

Pict. XXXIII. Conseil de guerre grec. — Dans cette miniature, l'artiste ne profite pas de son savoir en perspective, de son habileté à grouper. (Le n° 27 présente des soldats qui dînent et forment un demi-cercle tout à fait naturel et aisé autour de la table.) Nous voyons, à gauche, trois soldats et trois conseillers, à droite deux soldats et cinq conseillers et au milieu sur un banc long les six généraux assis. Les 18 figures sont posées d'une manière rigide à la même profondeur et à la même hauteur d'une même scène et jettent de fortes ombres. N'oublions pas qu'ils sont tous présentés de trois quarts comme on le voit si souvent sur les reliefs romains. On qualifie très souvent ces reliefs de « pittoresques ». Ici nous voyons que ces petites images peintes ont

1. W. Kallab : *Die toscanische Landschaftsmalerei...*, etc. *Jahrbuch d. Kunstsammlungen der allerh. Kaiserhauses*, Band XXI, Wien.

un peu le caractère des reliefs. C'est peut-être l'unique procédé classique dont usera pleinement et sans hésitation la miniature primitive chrétienne et la miniature byzantine.

Par contre une autre miniature qui démontre que notre époque est encore en pleine possession des procédés à l'aide desquels on parvient à donner une parfaite illusion de l'espace, ne sera jamais comprise, assimilée ou imitée par les artistes des siècles suivants :

Pict. XXXVIII. Le siège de Troie. — Le mécanisme de l'espace : Plan 1 : le groupe massif et touffu des guerriers qui s'élancent à la forteresse. Plan 2 : la strie vide, blanche de terre entre la forteresse et les soldats. C'est une idée forte et très réussie d'avoir dessiné cette strie. C'est elle qui organise la perspective, met l'ordre dans les relations des éléments divers, rend bien aérée la composition et conduit au plan 3 : le mur de Troie. Au point de vue artistique, c'est le plan 2 qui assure la continuité de l'espace, mais en dehors de cela, l'artiste use aussi d'un élément anecdotique : il dresse une échelle qui, partant du groupe des soldats, va jusqu'au mur et est jetée, à la manière d'un pont, au-dessus de l'espace vide.

C'est une solution heureuse du problème de la représentation d'un espace à trois dimensions, mais nous savons bien que ce n'est pas une nouveauté. Nous retrouvons ici dans une forme un peu différente, ce que nous avons appelé plus haut « le procédé à l'étage ». L'invention hellénistique que nous avons longuement analysée plus haut est donc vraiment « le dernier mot » de ces peintres. Considérée sa fonction, le mur de Troie correspond exactement aux rochers d'un paysage de terrasses, ou à la base d'un temple au sommet duquel apparaît isolé un personnage. D'une manière analogue, l'échelle dressée par les Grecs accomplit la même tâche que l'escalier qui conduit à cette base, c'est-à-dire elle donne l'accès non seulement d'une bande horizontale à une autre bande horizontale, mais

aussi d'un étage bas à un étage supérieur, la situation d'un étage vertical correspondant toujours à un plan différent de profondeur.

3° *Le Rouleau de Josué* ¹.

Il serait important de connaître l'âge de ces miniatures, parce qu'elles présentent des qualités spéciales, tout à fait à part. Quelques savants français pensent aux VII^e-VIII^e siècles, Kondakoff au V^e ou VI^e ², Venturi au X^e ³. Vraisemblablement, c'est l'éditeur du rouleau qui a raison, en déclarant que le coloris date du X^e, la composition et le dessin du V^e siècle. Peut-être, avec la Genèse de Vienne, est-ce la plus ancienne miniature d'un sujet religieux. Mais tandis que la Genèse ouvre une voie nouvelle pour le sujet nouveau, dans le Rouleau, l'aspiration antique de la clarté de l'action avec toutes ses conséquences dans les procédés reste encore très vivante. Il ne s'agit pas ici d'une représentation continue, le même personnage n'apparaît qu'une seule fois dans le même cadre; le principe artistique, sur lequel se bâtit la composition, l'arrangement des scènes, est juste l'opposé. Pour chaque scène sera composé un cadre, seront construits des éléments architectoniques, les uns nettement séparés des autres. Les scènes sont localisées sur un terrain indépendant. La question : « Où cela se passe-t-il ? » intéresse au moins aussi fortement que la question : « Que se passe-t-il ? » L'action se déroule dans toutes les directions, c'est-à-dire, non seulement horizontalement, mais aussi, dans une certaine mesure, en profondeur.

Josué et l'Ange (fig. 3). La construction de l'espace est réali-

1. *Il rotulo di Giosué. Codice Val. Pal. Gr.*, 431, Milano, M. DCCCCV.

2. Kondakoff : *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1886.

3. Venturi : *Storia dell'arte Italiana*, t. I.

sée avec une grande force architectonique. Le fond est une vue de ville. Ce n'est pas la vue typique que nous verrons constamment apparaître plus tard, mais un amas de maisons et de toits peints avec tous leurs détails, rendus avec une perspective qui n'est pas excessivement maladroite. La scène est limitée à l'arrière par le mur de la ville. A droite et à gauche, la limitation est obtenue à l'aide de deux arbres, dessinés avec un réalisme très poussé et dressés comme des colonnes puissantes. Entre ces limites s'étend la scène. Non seulement les détails iconographiques gardent ici leur caractère hellénistique, mais, ce qui est plus, l'esprit architectonique règne souverainement. De même qu'un temple grec ou romain constitue un accord parfait entre l'horizontale et la verticale, une harmonie simple et lisible des éléments constructifs, ici, dans cette représentation, l'artiste construit une étendue organique bien arrêtée et absolument rationnelle, basée sur l'accord géométrique des horizontales et des verticales.

Sur la feuille III (le parchemin, qui originalement formait une seule pièce d'une longueur de 10 mètres, est découpé en fragments), on voit jouer trois phases du drame : Josué est représenté autant de fois, mais le fond change toujours et les scènes sont séparées par des éléments qui les divisent nettement. La partie du milieu représente :

L'inauguration du monument à Galgala (fig. 4). A gauche, on voit une petite architecture cubique, une sorte de temple qui est limitée à l'arrière par un bel arbre ; à droite, la pente douce d'une colline. Josué, au premier plan, pose la dernière pierre. Derrière lui les soldats reculent jusqu'au fond, suivant une diagonale. Dans le lointain, on discerne la silhouette conique d'une montagne. Tous ces éléments assurent l'indépendance de la scène. Remarquons qu'il existe un axe diagonal qui oriente la composition entière et lui donne une forte unité dans l'espace. C'est toujours cet axe qui définit le demi-profil de l'architecture (brillamment

raccourcie et repoussant très fortement les objets plastiques) qui définit le profil de la colline, le profil de Josué et la direction que suit la foule : il est légitime de parler de l'unité du point de vue.

Cependant, le savoir du peintre s'arrête au moment où il devrait tirer les conséquences de sa construction spatiale, où il devrait utiliser le point de vue en faveur de la plasticité. La foule qui évolue d'arrière en avant ne se présente pas comme une légion d'individus, dessinés un par un. Elle est rendue par une sorte de cadre, schématique dans ce sens que nous voyons seulement les visages et les figures de ceux qui sont au premier rang, tandis que les autres personnages sont cachés derrière le dos des premiers, et que leur présence n'est indiquée que par des crânes tous dessinés de la même façon sommaire, plate et sans plasticité. La perspective dans les scènes du Rouleau, aussi bien que la perspective dans toutes les œuvres que nous avons vues et que nous verrons plus tard, est pour les artistes une affaire d'appréciation, plutôt que de sûreté géométrique. Elle est la traduction plus ou moins correcte d'expériences visuelles, que l'on n'a jamais tenté de rendre systématiques ou scientifiques. Cette connaissance expérimentale réussit assez bien tant qu'il ne s'agit que de cadres, c'est-à-dire de constructions d'espace simples et élémentaires. Dès que la relation de l'étendue avec plusieurs corps compliqués entre en jeu, le manque de principes rigides et prévoyants se fait sentir : l'artiste se révèle impuissant à établir cette alternance de vides et de pleins qui est indispensable pour représenter les groupements de figures humaines ; il construit l'espace, c'est-à-dire il délimite une surface et une étendue dans l'Univers, mais il ignore l'art de disposer son terrain en détail. Il voit grand, il saisit le tout, mais il observe seulement quelques règles qui lui enseignent comment conduire la fuite des lignes, en vue de la construction d'une étendue. Le fait que les

mêmes lois qui font converger les lignes selon un système spécial pour donner l'illusion d'un espace profond règlent à la fois l'échelle de diminution des corps et la construction plastique, lui échappe entièrement.

Cet intérêt prononcé de la création d'un espace indépendant et vivant, même quelquefois au préjudice du corps, domine à travers le Rouleau entier. Et l'on ne trouve rien dans ces solutions parfaites de l'espace construit, qui puisse nous faire présager que, dans ce même siècle, la plupart des miniatures manifesteront la négation absolue de l'espace à trois dimensions.

II. — LA MOSAÏQUE.

Le mausolée de Galla Placidia.

L'architecture et la décoration du tombeau de Galla Placidia appartiennent au même siècle que les dessins du Rouleau. Elles furent exécutées entre 424-451. La relation immédiate de ces mosaïques avec l'art hellénistique a été mise en lumière très souvent ¹. Il nous reste à analyser les monuments de notre point de vue spécial et à signaler quelques traits caractéristiques qui ont leur grande importance dans l'évolution historique.

Le Bon Pasteur. — La partie la plus proche de nous est un pan de terrain couvert d'herbes verdoyantes ; derrière se dressent des rochers nus et stériles. Ils ont la forme de grandes pierres taillées en carré, sur lesquelles montent, comme sur un affût, les brebis. La plus grande pierre, au milieu, forme une sorte de trône avec deux marches, offrant un siège majestueux au Christ.

Cette brève description suffit pour démontrer que le

1. Ch. Diehl : *Ravenna*, Paris, 1903. — J. P. Richter : *Die Mosaiken von Ravenna*, Vienne, 1878. — C. Ricci : *Ravenna*, Bergame, 1903. — W. Gætz : *Ravenna*, Leipzig, 1901.

paysage est d'une certaine manière stylisé. Ce n'est pas la nature même qui intéresse dans son caractère sauvage ou idyllique ; elle intéresse en tant qu'elle sert de décor pour une scène. Les affinités hellénistiques sont indéniables. Nous retrouvons chacun des éléments, dont la présence fut constatée dans les mosaïques de la Villa Hadriana. Nous savons que l'arrangement de la montagne correspond exactement aux paysages de terrasses ; nous constatons que le même principe de différenciation en bandes verticales pour indiquer la pénétration dans la profondeur, commande les mêmes détails. Cependant les scènes hellénistiques présentent une composition beaucoup plus libre, beaucoup plus aérée et mouvementée. Une esthétique chrétienne ou beaucoup plus justement une esthétique impériale commence à s'imposer. Les éléments de la construction, les procédés, répétons-le, sont typiques. Ce qui change, c'est la composition. Dans la *Lutte de Tauraux avec les Centaures*, le peintre a choisi un moment dramatique, c'est-à-dire qu'il a représenté des mouvements et des gestes vibrants, larges, dans lesquels le mouvement de la minute précédente aussi bien que le mouvement de la minute suivante ont été véhémentement inclus. *Le Bon Pasteur* est au contraire une représentation solennelle, calme, sa composition est strictement calculée et presque rigide ment symétrique. L'artiste qui a exécuté cette belle œuvre n'était pas capable d'offrir une solution nouvelle du problème de l'espace, mais il connaissait l'art de disposer dans l'espace les volumes et les vides d'une telle manière que, tout en laissant le cadre intact, il le remplit d'un esprit nouveau.

Saint Laurent et son gril. — Cette mosaïque sert de pendant à la première. Elle démontre de nouveau qu'au cours du v^e siècle, les procédés antiques ne sont encore nullement oubliés. L'espace dans lequel apparaît le saint est une scène étroite, bornée par un mur horizontal, dont

nous avons trouvé le premier exemple dans la mosaïque de Dioscuride. Il est intéressant d'observer que l'artiste s'efforce de donner une plasticité puissante à son personnage. A cet effet, il se sert de l'ombre, et il s'en sert avec une force surprenante : la silhouette très noire de la figure du saint se dessine énergiquement sur le mur du fond.

Dans la scène du *Bon Pasteur* l'emploi de l'ombre n'a pas été aussi important, étant donnée la présence d'autres éléments, créateurs de la plasticité. L'unité de la lumière qui vient de gauche fut gardée en tant que le Christ et les brebis jettent tous leur ombre à droite. Mais la formation des rochers s'accomplit à l'aide de rayons de lumière, venant de tous côtés.

Au sujet de ces mosaïques, quelques autres questions importantes se posent encore. Il faut examiner la relation de ces décorations de muraille avec l'architecture qu'elles ornent, il faut étudier la fonction qu'elles remplissent dans l'ensemble de la construction, analyser l'effet qu'elles visent et l'effet qu'elles atteignent.

Etant donné que le *Bon Pasteur* aussi bien que le *Saint Laurent* sont, comme nous l'avons vu, œuvres de l'art romain et de l'art tardif hellénistique, il faut jeter un coup d'œil sur les principes établis par les œuvres des périodes antérieures.

Il semble bien que le point décisif de la décoration de muraille dans l'art romain soit l'époque qui a créé les *Paysages d'Odyssée*, c'est-à-dire l'époque qui correspond au deuxième style de Pompéi. Au point de vue de l'architecture, la composition de ces paysages relève une contradiction curieuse. Elle est commandée par un cadre tectonique, formé de colonnes verticales et de frises horizontales, par un cadre qui semble donc souligner et soutenir les forces organiques du mur. D'un autre côté cependant, il se manifeste dans les mêmes pay-

sages une tendance à percer le mur, à l'anéantir. On veut ouvrir l'architecture comme une fenêtre. La jouissance abstraite d'un système d'équilibre qui se suffit, propre aux Grecs, est inaccessible à cette époque sensuelle. Le cadre est brisé, le regard se prolonge dans le lointain et contemple les images, les couleurs, les formes du dehors, de la nature. Les *Paysages d'Odyssée* ont pu garder encore quelque sévérité, un ordre constructif. La grande importance de l'horizontale équilibre la composition. Deux siècles plus tard, dans la majeure partie des décorations, nous cherchons en vain les traces de cet ordre. Songeons aux *Vues de villas et de ports*, à ces images scintillantes et raffinées aux diagonales capricieuses, aux raccourcis inattendus, et nous constaterons immédiatement que la loi du mur est complètement bouleversée. L'équilibre tectonique s'ébranle : on a changé le sens du mot « architecture ».

Les mosaïques de la villa Hadriana ne vont pas si loin. Dans la composition, le sens de l'ordre est très vif. Horizontales et verticales se contrebalancent et assurent la solidité massive de l'ensemble. L'espace est assez limité, la vue ne se perd pas, le mur n'est pas anéanti, seulement élargi.

Les scènes du Mausolée semblent se rattacher à cette tradition. Le ciel qui couvre la clairière où apparaît le Christ est d'un bleu assez vif pour que nous imaginions pendant un moment de voir au lieu du mur le vrai ciel ; mais il n'est pas assez vaste pour prolonger cette illusion. La profondeur de la scène n'est pas considérable, les verticales (les lignes parallèles au mur) ont partout une importance plus grande que les modestes diagonales. Aussi le geste central, le geste le plus important, le geste avec lequel Jésus caresse la brebis, se déploie dans les deux dimensions, parallèlement à la surface : le bras du Sauveur ne s'écarte point de son corps vu de face. Les marches et les saillies des rochers menacent de guider le mouvement trop brus-

quement vers la profondeur. La position des animaux écarte ce danger : ils sont dessinés d'une telle façon que la ligne qui part du pied et arrive jusqu'à l'oreille, accuse nettement une verticale bien tendue.

L'artiste démontre ainsi, dans la relation de son œuvre avec l'architecture, la même attitude envers les principes antiques que dans la composition, dans l'arrangement de ces scènes. Il accepte les procédés traditionnels, mais il ne veut pas démolir le mur (ce qui importe est de rester dans l'architecture et d'y méditer) et il trouve les moyens de changer les éléments dont il a hérités dans le sens des exigences de sa nouvelle sensibilité.

Les limites de la puissance artistique de l'antiquité se présentent ainsi dans les œuvres que nous venons d'étudier. Les inventions, les procédés d'antan ne sont pas encore contestés. Ils survivent, ou plus simplement, ils vivent dans des circonstances et dans des milieux très dissemblables de ceux qui les ont engendrés. Ils ne périront jamais complètement, mais une époque viendra où les artistes chercheront d'autres méthodes, opposées à celles que nous avons étudiées. Nous assisterons d'abord aux tentatives timides se développant presque en marge de ce qui est ancien ; mais pas à pas, le nouveau s'affirmera et s'imposera presque exclusivement. La première période sera donc une époque de transition, ou bien, si ce terme paraît vague, une époque pendant laquelle coexisteront les formes traditionnelles et les formes conçues avec les procédés nouveaux. C'est l'époque de la formation de l'art chrétien primitif, que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

III. — LA FORMATION DE L'ANCIEN ART CHRÉTIEN

LES MOSAÏQUES DE SAINTE-MARIE-MAJEURE A ROME.

Les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome forment le premier grand cycle qui fut exécuté sous l'ère chrétienne. La décoration occupe de larges zones sur toute la longueur des murs de la nef centrale et elle couvre entièrement le puissant arc de triomphe. Cependant les mosaïques de la nef et celles de l'arc ne sont pas de la même époque. Le pape Hadrien I (772-795) dans sa lettre à Charlemagne attribue les unes et les autres à Sixte III, mais à partir du commencement du siècle passé, les historiens d'art furent amenés par des raisons importantes à discerner deux époques. Garucci, de Rossi, K. Kraus, et après eux Wilpert, Venturi ¹, estiment que la décoration entière de la nef est l'œuvre de l'époque de Libère (352-366) et la décoration de l'arc fut seulement réalisée sous Sixte III. Le *Liber Pontificalis* est en accord avec la nouvelle attribution et cette concordance est très importante. Les historiens d'art ont cherché à prouver leur raison par des arguments historiques

1. G. Garrucci : *Storia dell'arte christiana*, Prato, 1873-81.

K. Kraus : *Geschichte der Kristlichen Kunst*, Fribourg, 1897.

J. Wilpert : *Die Romischen Mosaiken*, etc., Fribourg, 1917.

Venturi : *Storia dell'arte Italiana*, t. I.

S. Scaglia : *I mosaici antichi della basilica di S. M. M.*, Rome, 1910.

et iconographiques. Nous acceptons cette datation et, dans la mesure où les problèmes spéciaux que nous traitons le permettront, nous tâcherons de la soutenir par des preuves purement artistiques.

I. — LES MOSAÏQUES DU PAPE LIBÈRE (352-366).

Tous ceux qui sont entrés dans cette majestueuse basilique ont pu constater un défaut originaire des mosaïques : elles sont placées trop haut et leurs dimensions sont relativement petites. On ne peut pas les contempler commodément, entièrement, apprécier leurs finesses, jouir des détails. Chaque mosaïque est un tableau en soi, un tableau indépendant des autres parce que la décoration ne forme pas un tout, un ensemble commandé par l'architecture. On ne trouve pas encore le principe de la frise, comme plus tard à Ravenne où la décoration considérée comme une unité, comme une suite ininterrompue est subordonnée aux valeurs tectoniques. Nous sommes encore en présence du système propre à l'art romain : les mosaïques sont des sortes de tableaux portatifs, mais suspendus et fixés. D'un autre côté cependant, une particularité bien caractéristique éloigne ces scènes des décorations antiques et nous fait comprendre qu'elles appartiennent à une autre famille de formes, à une autre famille d'esprit.

Cette particularité caractéristique, c'est que les épisodes sont présentés en deux zones superposées, comme dans les miniatures de la Genèse de Vienne. Nous retournerons plus tard à ce fait important. Dans les deux zones, le fond n'est jamais le même et jamais il n'y a de transition entre elles. Il arrive que le même personnage soit représenté deux fois dans le même cadre ; même dans ce cas, le fond est commandé par chacune des figures, et alors au milieu de la scène se dresse un arbre puissant qui départage deux cadres

pour les deux scènes. Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que Michel-Ange use du même procédé dans une des fresques de la Sixtine : *Adam et Eve chassés du Paradis*.

Serait-il permis de parler de l'influence des miniatures à propos des mosaïques de Libère ? Nous croyons pouvoir répondre affirmativement. Mais avant tout, doit être posée ici une question générale, une question de principe. Quel peut être le rôle d'une miniature par rapport à la mosaïque ? Peut-on considérer cette dernière comme une copie, comme un agrandissement et comme une transposition dans une autre matière, de cette image petite, délicate, peinte précieusement ?

Tout d'abord, précisons que personne ne songe à prétendre que ces mosaïques furent copiées d'un certain recueil de miniatures ou que, d'une manière générale, elles sont des copies. Le plus que nous pouvons prétendre, c'est que les principes de la composition évoquent de très près le souvenir de principes analogues que nous trouvons appliqués dans les miniatures. Ainsi l'encadrement rigoureux de chaque scène, la cadence des parties qui semblent illustrer un texte, sont certainement conformes plutôt aux exigences du parchemin qu'à celles du mur. L'examen de quelques détails ajoute à cette impression. Nous trouvons sur les murs des finesses de ton, des recherches décoratives qui donnent un très bel effet sur la feuille que l'on regarde de près, mais qui se perdent fatalement à une certaine distance ; l'emploi de ces tons fut donc inventé sûrement par un miniaturiste. Au cours du ^{iv}^e siècle, la plus importante question pour les artistes était celle de l'illustration. Le problème de la matière, de l'architecture, des valeurs décoratives n'intéressent qu'en second lieu, après le problème didactique. A cette époque, le plus grand souci des artistes chrétiens était de raconter d'une manière compréhensible, de répandre avec clarté et même avec insistance les histoires édifiantes. Mais la revanche

des lois techniques méconnues se fait toujours sentir. Ignorant les nécessités de la décoration murale et de la matière, ces illustrations apparaissent en effet comme des miniatures fixées très haut, très loin, ne pouvant guère remplir leur fonction, celle de présenter un récit lisible.

Est-ce l'influence de quelques miniatures inconnues du iv^e siècle dues à un précurseur de la Genèse de Vienne ? Est-ce une invention sans influence extérieure ? Toujours est-il que parmi les mosaïques de Libère, nous trouvons une première réalisation de l'art chrétien, c'est-à-dire des œuvres où le sujet nouveau apparaît traité dans des formes nouvelles, inconnues jusqu'à cette époque.

Tandis que *le Bon Pasteur* au mausolée de Galla Placidia garde intacts les souvenirs de l'art antique au milieu du v^e siècle, la première grande série de mosaïques chrétiennes à Rome cherche déjà une voie nouvelle et particulière. Il est vrai que parmi les nombreuses scènes, on en trouve plus d'une qui se rattachent encore aux procédés connus et traditionnels, mais d'autres révèlent une grande inquiétude et aussi une force créatrice pour établir les formes fraîches d'un art nouveau.

Les scènes qui se rattachent le plus typiquement à l'esprit antique sont celles qui racontent les aventures de Jacob.

Rachel annonce l'arrivée de Jacob (fig. 5). — Rachel avance de droite à gauche, en se hâtant de raconter à son père qu'elle a vu Jacob. Elle appelle Laban de loin et le père apparaît content et pressé, à l'extrémité gauche, sur le seuil de sa maison, dont on voit la grande porte ouverte. A côté de Laban se tient sa femme, de trois quarts. Rachel est située exactement au milieu de la scène. A l'extrémité droite, équilibrant le groupe des parents, sont debout deux bergers, en costume de la campagne, qui suivent un petit troupeau de moutons. Si les personnages sont tous sur le même niveau, les animaux s'égarent en paissant dans la

vaste prairie. Le paysage est très beau. En avant et au milieu s'étale une plaine jaune ; en arrière ondulent les lignes harmonieuses de collines vertes. La composition se construit sur 4 plans en profondeur : 1^o la bande jaune de la terre ; 2^o le plan des personnages ; 3^o la prairie où pâit le troupeau ; 4^o les montagnes. Les plans sont de couleurs différentes, mais construits surtout par un procédé linéaire.

La discussion de Moïse avec Laban. — La scène est entièrement symétrique ; elle est divisée en deux parties égales. Chaque côté est occupé par un groupe de trois hommes, un petit troupeau d'animaux et une maisonnette. Les protagonistes (Moïse et Laban) se placent au premier plan, leurs compagnons se mettent derrière eux. Les maisons apparaissent plus en haut, aux deux côtés de la scène, au-dessus du groupe des moutons. Les valeurs linéaires ne sont point accentuées. La restauration de la mosaïque (on a doré plus tard la partie centrale) ne permet pas de se rendre compte exactement de l'architecture spaciaie. On devine que la couleur du pré a été d'un vert tendre, tandis que les montagnes du fond sont vert foncé. Le ciel est blanc et bleu.

Isaac bénit Jacob. — Cette scène aussi se divise en deux parties égales. Mais elles ne sont point symétriques. La moitié de droite est occupée par un édifice qui se présente de face. On a sorti le lit d'Isaac devant la maison et le vieillard presque aveugle se dresse sur son coussin pour étendre la main droite sur la tête de Jacob. Rebecca, dans une tunique jaune vif, assiste à la scène. Derrière elle, apparaît la tête d'une servante curieuse. Cette partie de la mosaïque est très limitée en profondeur, mais elle est bien construite dans l'espace. La partie gauche nous intéresse davantage : elle montre une vue large qui s'ouvre à côté de la maison et se prolonge très profondément. Malheureusement, elle est loin d'être intacte. La mosaïque est tellement endommagée qu'il faut la regarder très longtemps pour y remarquer une belle idylle de nature : un jardin avec des arbres gracieux,

des fleurs variées et de petits oiseaux qui chantent. Au fond, sont visibles, comme toujours, les montagnes blanches et bleues, le ciel tendre.

Dans deux autres scènes, nous croyons découvrir un souvenir lointain des paysages à terrasses, de la composition en bandes verticales.

La vocation de Moïse. — Devant le fond d'or, au milieu d'un champ verdoyant, Moïse, les jambes croisées, s'appuyant sur sa houlette, a l'air de répondre à une question de Dieu, dont la main apparaît en haut, à droite, dans les nuages entr'ouverts. A gauche, un berger semble apercevoir qu'il arrive une chose extraordinaire et regarde le ciel d'un air étonné. L'autre berger, assis à droite, contemple Moïse. La partie de la mosaïque qui nous intéresse le plus est celle où sont représentés le berger assis et quatre brebis. L'homme prend place sur une pierre carrée. Le paysage n'est pas rocheux. Pourtant, les animaux (dont deux sont couchés et les autres debout) sont dessinés les uns au-dessus des autres, à quatre étages différents. Chacun est développé en largeur et vu de profil, sans que la figure de l'autre le cache. Remarquons un fait curieux, la survivance du schéma iconographique : les montagnes, les rochers ont disparu, néanmoins la composition semble les supposer.

La mort de Moïse. — Cette belle mosaïque est d'une composition très heureuse, très réussie. La scène se passe sur une montagne. Moïse apparaît deux fois. Premièrement, à gauche, tout en avant, debout sur une grande pierre, en train de transmettre les Lois à son peuple, foule dense et agitée. La seconde fois, nous voyons Moïse mourant, qui, étendu sur un large rocher, s'appuie sur son bras gauche. Devant ce rocher, un autre se dresse, et, étant beaucoup plus bas, donne presque l'impression de servir de degré pour accéder à la saillie plus haute. Les trois rochers des deux scènes représentent trois hauteurs, mais aussi trois profondeurs. Nous avons eu si souvent l'occasion d'analyser et d'interpréter

ter ces constructions que nous jugeons suffisant, pour cette fois, de présenter le fait sans répéter nos commentaires.

L'immense nouveauté qu'apporte un certain nombre des mosaïques de Sainte Marie-Majeure consiste dans l'emploi inattendu du fond d'or. Dans quelques-unes des scènes analysées plus haut, nous avons signalé la présence des taches d'or, mais elles avaient un rôle purement décoratif et furent ajoutées plus tard aux éléments d'une couleur correspondant aux couleurs de la nature. Par contre, dans les tableaux que nous allons étudier, le fond d'or est beaucoup plus qu'une tache, il est un mur qui s'étale sur toute la largeur des scènes, détermine leur caractère et détermine surtout l'espace.

Le mur d'or crée le plus souvent trois bandes de surface. Il occupe toute la largeur, mais non toute la hauteur. La partie inférieure est la terre, verte, brune ou grise. La partie du milieu est occupée par le fond d'or, et au-dessus de celui-ci apparaît le ciel bleu. De cette façon, les détails les plus significatifs se développent toujours devant le fond décoratif ; les pieds sont posés sur la terre, mais le jeu des gestes, la mimique, le mouvement de corps se profilent sur l'or. Après avoir étudié une quantité suffisante de documents, nous analyserons la signification du fond neutre et décoratif au point de vue de l'interprétation de l'espace et de la composition.

L'offrande de Melchisedech. — Comme la Genèse le raconte, Melchisedech, roi de Salem, étant un vrai prêtre du vrai Dieu, après avoir fait offrande de vin et de pain, bénit Abraham. La première mosaïque sur la muraille de Sainte-Marie-Majeure reproduit très solennellement cette scène. Melchisedech, vieillard fort et puissant, enveloppé dans un manteau de grand prêtre, avance de gauche à droite. Il lève des deux mains la corbeille pleine de pains ronds. A ses pieds, une grande urne classique atteste l'offrande du

vin. Abraham arrive de droite sur son cheval. Malheureusement, cette figure est très endommagée. On n'en voit que le bras droit levé et la main gauche tenant la bride. Derrière lui chevauchent les chevaliers victorieux, coiffés de casques multicolores. Le caractère sacré de la représentation est accentué par la présence de Dieu dans les nuages roses et bleus.

Ce n'est pas une scène avec un paysage pour fond, ni un intérieur, ce n'est pas non plus le plateau du théâtre toujours limité par une maison, un temple ou un autre élément architectonique. Le mur d'or est un élément purement artistique, un élément abstrait dont le rôle est de limiter la composition. Et la grandeur de cette scène est précisément due à l'emploi du fond neutre. La curiosité du spectateur doit se concentrer entièrement sur le personnage principal. Les détails mathématiques de la construction spaciale ne nous intéressent pas, nous ne sommes pas en face d'une représentation dramatique, dans laquelle il importe absolument de connaître la situation exacte de chaque acteur mais d'une représentation où il y a un protagoniste dont la figure attire notre attention, indépendamment de sa position dans l'espace.

D'ailleurs, la construction de l'étendue est assez simple et typique. Melchisedech et les chevaliers avancent sur un étroit champ vert qui mène au mur d'or au-dessus duquel on voit encore une bande bleuâtre de ciel. Les valeurs linéaires et coloristiques ne suffisent pas à créer la profondeur. Elle sera réalisée dans une certaine mesure par les deux chevaux qui se coupent et se couvrent.

L'artiste qui a exécuté quelques autres mosaïques a tiré des conséquences plus amples de ce système.

Les fiançailles de Moïse avec Sephora (fig. 6). — Le père de la fiancée, le prêtre Raguel, accomplit lui-même la cérémonie. Il est debout au milieu de la scène et, les prenant par l'épaule, il pousse les jeunes gens qui se tiennent par la

main, l'un vers l'autre. A gauche, à côté de la fiancée, se trouvent les filles d'honneur, à droite les amis du fiancé. En tout, une dizaine de personnages sont représentés, tous presque de la même grandeur, excepté Raguel, qui est très sensiblement plus haut et plus large que les autres.

Les figures sont rangées sur deux lignes très serrées se touchant presque. Le fiancé et le jeune homme à droite sont dessinés de profil, les autres de face, mais regardant de trois quarts, excepté le prêtre qui garde sa frontalité. Les corps de ceux qui se trouvent au second rang sont cachés par ceux qui se trouvent au premier, et ne montrent que les têtes et les contours des chaussures.

Ce bloc de personnages est placé devant un mur qui se dresse immédiatement derrière eux. Les pieds reposent sur une mince bordure mais l'espace n'a aucune profondeur. C'est plutôt une surface qu'un espace. Le fond n'est pas entièrement doré, mais jusqu'à mi-hauteur il est de couleur verte. La zone du ciel est beaucoup plus mince que dans l'offrande de Melchisedech. Elle occupe à peu près un huitième de la hauteur de la mosaïque. Le coloris est assez sobre. L'or et le vert ne sont pas très éclatants. Le ciel est pâle. Les hommes sont vêtus uniformément de gris et de bleu. Seulement, le costume de la fiancée et celui d'une de ses amies sont plus riches, brodés de pourpre et d'or. Ces valeurs sont cependant des valeurs locales et ne jouent aucun rôle dans la composition qui n'est ni picturale, ni linéaire. Elle est une composition de blocs, séparés et unis en même temps par la figure puissante de Raguel qui donne l'accent central et qui est le personnage essentiel.

Moïse rendu à la fille du Pharaon (fig. 7). — Cette composition donne enfin le plus haut exemple de ce que l'art nouveau a pu atteindre en poursuivant une voie nouvelle.

Plus loin, en parlant de l'origine des éléments de l'art nouveau, nous tâcherons de réfuter certaines explications d'après lesquelles les germes de l'art primitif chrétien pro-

viennent de l'Orient. Cette mosaïque constituera l'une de nos preuves les plus importantes. Nous sommes au milieu du iv^e siècle et déjà cette œuvre montre avec quelle décision son auteur accepte, dans toutes leurs conséquences, et avec plus de netteté même qu'en plein v^e siècle, les procédés qui feront oublier l'art antique.

La fille du Pharaon est assise devant une maisonnette dont la façade se dessine selon un raccourci très maladroit, ne donnant aucun sentiment de profondeur. Elle tend sa main vers la boîte de joaillerie que tient sa première dame de cour ; elle veut récompenser la nourrice. Celle-ci est toute confuse devant la princesse, et baissant la tête, montre l'enfant de la main gauche. Le petit Moïse n'ose pas lever les yeux. Mère et fils ont les cheveux rouges. Trois autres dames sont encore présentes et manifestent leurs sentiments par des gestes variés.

Moïse et la princesse (les deux protagonistes) occupent le tout premier plan, les autres se tiennent un peu plus en arrière. La plus grande beauté de l'œuvre, c'est le magnifique épanouissement plastique des corps féminins. Les costumes sont splendides, leurs couleurs très vives. Les tons variés sont subordonnés à l'effet plastique. Des plis, des ombres, des lumières soulignent l'ondulation de la figure, marquent la force du volume. Les riches tuniques sont lourdes d'or et de broderies. Elles sont portées par des corps vigoureux qui se dessinent au-dessus de l'étoffe.

Ces cinq nobles et fortes figures féminines forment une sorte de phalange qui s'impose, qui attire le regard et ne le lâche point. Mais il importe de faire une distinction capitale. Ce n'est point le principe antique de la plasticité qui reparait ici. L'artiste ne choisit point un personnage qu'il sépare des autres et montre librement comme une statue, présentée de manière à développer un maximum de volume dans l'espace. Dans la mosaïque qui nous intéresse, il s'agit presque d'une « plasticité collective », plasti-

cité un peu rigide, parce que l'œil ne peut jamais glisser sur les côtés, dans le sens de la profondeur. Il « tâte » le volume, un peu comme celui d'un haut-relief. Dressés les uns contre les autres, sans intervalle, les corps de femmes ne nous laissent pas deviner toute la place qu'elles occupent dans l'espace, mais leur surface semble onduler rythmiquement, et l'œil qui les parcourt à la hauteur du buste, scande une série d'arcs égaux.

Et derrière ces sortes de figures de relief se dresse le veto définitif : le mur éclatant, le mur d'or. La pompe des costumes demande impérativement ce caractère décoratif du fond. Tout comme la ligne qui oriente le groupement des femmes est parallèle à la surface, le mur l'est aussi. Cette correspondance arrête définitivement le caractère de la composition.

Ces différences fondamentales dans la composition de scènes diverses sont sans doute la conséquence du fait que les mosaïques furent exécutées par plusieurs artistes. Les maîtres sont inconnus. Il nous est impossible de suivre leur vie ou leur éducation artistique. Nous ignorons les principes d'école de cette époque, la direction qui fut imposée à la volonté, à la sensibilité des apprentis. L'un des mosaïstes était tellement séduit par les monuments païens, très nombreux dans la ville éternelle, qu'il n'a jamais pu se dégager de cette influence. Un autre resta étranger à cet esprit. Il désire exprimer la nouvelle pensée religieuse par des pensées originales ; le désir est encore équivoque et mal dégagé. L'antique ne lui suffit plus, et pourtant il en dépend encore. Il invente des formes qui en sont toujours tributaires dans une certaine mesure, mais qui tendent à y échapper.

Pour le moment, du moins, il nous est impossible de définir plus exactement la naissance de l'art nouveau. Nous verrons, dans le chapitre sur les questions de la provenance, que l'histoire de l'art comparative n'est pas suffisamment armée encore pour la solution de ces problèmes. Faute de

monuments capables de jeter la lumière sur les premières tentatives hésitantes de l'art chrétien, nos efforts pour dévoiler le mystère de renouvellement de la création artistique à cette époque, nous donnent des résultats qu'il faut envisager avec la plus grande précaution.

Comment nous expliquer par exemple ce troisième artiste qui ne se contentant ni de ce qui est l'ancien, ni de ce qui est le nouveau, procède à la fusion des deux éléments. Analysons la plus caractéristique de ses œuvres.

Moïse adoucit l'eau de Mara (fig. 8) — En avant, tout le long de la scène coule l'eau bleue de la petite rivière. A l'autre bord se passent deux histoires. A gauche, dans le coin, on voit les Israélites qui expriment par des gestes agités leur mécontentement. Moïse s'avance vers eux et cherche à les calmer. La partie droite est consacrée à la scène du miracle. Moïse tourne sa tête vers le ciel où apparaît Dieu qui lui commande de jeter le morceau de bois dans la rivière. Alors, l'eau devient potable et le peuple s'agenouille pour se désaltérer.

Les scènes suivent la rivière, c'est-à-dire l'horizontale, et les personnages sont placés sur une strie assez mince de terre, entre l'eau et une sorte de cloison, formée par de larges rochers qui, eux aussi, se suivent dans une ligne interrompue et parallèle à la surface.

Ainsi la composition se trouve logée sur un deuxième plan très fortement déterminé. Au-dessous des rochers se dresse le fond. Mais ce fond n'est pas du tout en accord avec l'espace construit qui s'étale devant lui. C'est un fond d'or. Un rideau neutre, sans fonction organique, en désaccord apparent avec la composition et qui se hausse jusqu'au point où Dieu se fait voir, où par conséquent une bande de ciel doit être visible. Quelle est la raison d'être de cette surface dorée ? Elle est trop mince pour exprimer une grande fonction décorative, ou pour bouleverser la construction spaciale, établie par les éléments plastiques.

Elle est là parce que le mosaïste a jugé utile d'introduire dans son œuvre une nouveauté qu'il a vue, sans avoir compris son véritable caractère. Nous voyons quelquefois dans les arts décadents l'emploi de certains éléments qui ont cessé de posséder une importance organique ; nous constatons la présence de quelques détails qui n'ont plus aucune relation avec l'œuvre même. Ce sont des cas de survivances inconscientes, extérieures. L'adoucissement de l'eau de Mara donne un exemple analogue, par antithèse. L'artiste veut profiter d'une forme, sans l'avoir comprise, sans en avoir éprouvé un besoin intime, et il en profite d'une manière illogique et prématurée.

Telles se présentent dans leur diversité les anciennes mosaïques de Sainte-Marie-Majeure. En continuant nos recherches formelles sur d'autres terrains, nous pénétrons plus profondément dans cet esprit puissamment original dont elles sont les premières manifestations.

LA GENÈSE DE VIENNE ¹.

Les petites images qui ornent le manuscrit de la Genèse à l'ancienne Bibliothèque impériale de Vienne, sont des plus anciens monuments de la miniature chrétienne. Leur importance est déterminée par l'époque à laquelle elles appartiennent et par le fait qu'elles forment une série complète. Sur 26 feuilles in-4°, on voit 46 miniatures, peintes sur un fond de pourpre. L'illustre éditeur du codex les juge œuvres de la fin du III^e siècle. Il semble que Wickhoff exagère un peu l'ancienneté du volume. Venturi ² pense au VI^e siècle. Par contre, c'est une date trop avancée. Tout porte à croire que l'œuvre fut exécutée vers le milieu ou vers la fin du IV^e siècle.

Avant d'étudier de plus près la *Genèse de Vienne*, jetons un coup d'œil sur l'état de l'art en général et sur l'état de la miniature tel qu'il se présente à la fin du IV^e siècle de l'ère nouvelle.

L'esprit chrétien, qui au cours des quatre premiers siècles gagne lentement, mais victorieusement du terrain, en Orient aussi bien qu'en Occident, n'a pas pu, ou n'a pas voulu rompre avec la tradition des images peintes et anthropomorphiques. Pendant le premier et le deuxième siècle, la peinture des catacombes est très économe ou même très

1. F. Wickhoff und W. Ritter von Hartel : *Die Wiener Genesis*, Wien, 1895.

2. A. Venturi : ouvr. cité.

pauvre. C'est la toute première réaction violente contre le sensualisme païen. Mais après, l'art chrétien se développe de plus en plus, et, comme nous l'avons vu, vers 325 il est déjà capable d'œuvres telles que les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure. La volonté de créer devient si puissante que l'on commence même à illustrer l'Ancien Testament ! Chose assez curieuse. La religion juive a toujours été iconoclaste. Le peuple juif n'a jamais senti le besoin de désobéir au commandement qui défend l'exercice des arts imitatifs. Ainsi les premières illustrations du *Pentateuque* sont œuvres d'artistes chrétiens, qu'aucune défense n'a retenu du travail artistique. En même temps on a procédé aussi à l'illustration du Nouveau Testament. Les deux Testaments, avec les Évangélistes, ont formé à cette époque la bibliothèque religieuse tout entière. On a choisi de l'Ancien Testament les passages historiques, du Nouveau les descriptions dramatiques, comme les plus propres à l'illustration.

A cette époque, l'illustration de codices et de rouleaux avait déjà une longue tradition. Dans le domaine hellénistique, l'art de la miniature était le plus connu et le mieux développé à Alexandrie, sur le vieux sol égyptien, patrie du papyrus. Il y avait certainement encore d'autres centres, mais nous les ignorons (à l'exception de Rome bien entendu). Après l'expansion du christianisme, un tas de possibilités nouvelles, artistiques et matérielles, se présentent aux artistes : on cherche partout les livres religieux. Il y a bien peu d'œuvres des cinq-six premiers siècles qui sont arrivées jusqu'à nous. Mais il est hors de doute que leur nombre n'était pas aussi petit à l'époque et que les prêtres et encore plus les moines ne se lassèrent pas de copier, illustrer et répandre l'Écriture. Hélas ! aucun document ne nous renseigne sur cette activité. Il n'existe aucun groupe d'œuvres, de provenance et d'époque prouvées. Tout au plus, est-on capable d'établir des conjectures plus ou moins acceptables, fondées sur un nombre restreint de monu-

ments. Ainsi on suppose qu'il existait au cours du v^e et du vi^e siècle un foyer artistique en Asie Mineure et que le groupe des *codices purpurei* est sorti de ce foyer. Le groupe contiendrait la *Genèse de Vienne*, le *Codex de Rossano* et le *Codex Sinopensis*. Les feuilles de ces trois volumes sont couvertes uniformément d'une couche de couleur purpurine, qui leur donne en effet un aspect général commun, une ressemblance grossière, mais abstraction faite de cette qualité on trouve même quelques analogies dans les détails des trois manuscrits, dont nous parlerons plus tard.

Donc, dans l'activité commençante de l'époque, les papes ont donné le bon exemple à suivre ; ils ont commandé les grandes séries de mosaïques. Commander des livres illustrés était plus à la portée des êtres moins privilégiés. Le livre a encore un autre charme : il a un caractère intime, on peut le toucher, on peut le voir tous les jours, on peut contempler ses images.

Ce caractère intime donne à la miniature chrétienne primitive l'aspect d'une œuvre d'art des plus humaines. Après quelques siècles, les vignettes deviendront plus décoratives, plus riches, plus pompeuses, mais pendant les v^e et vi^e siècles, les petites images ne visent qu'un seul but : illustrer, avec une vraie émotion, avec un réalisme expressif, les histoires dramatiques. On sent que le peintre qui est profondément touché par ce qu'il peint, veut émouvoir celui pour qui il peint.

Conformément à la tradition, l'illustration accompagne le texte ; dans la *Genèse*, sans interrompre l'écriture, les vignettes trouvent place tout en bas de la page. Dans d'autres *codices*, les images peuvent figurer en haut de la page, exceptionnellement même à côté de la calligraphie, en marge.

La préférence des illustrateurs va vers l'action. Le mouvement, les démarches, les gestes, la mimique. Le corps humain intéresse en premier lieu comme acteur d'une

action et non comme un problème artistique. Les couleurs servent autant pour la distinction des éléments compliqués d'une histoire que pour rendre la page multicolore et agréable. On tâche de donner un certain aspect individuel aux personnages qui réapparaissent souvent, ce qui permet de les reconnaître toujours. A force d'être copiées à beaucoup d'exemplaires, ces têtes et figures caractéristiques déterminent au bout d'un certain temps de véritables types qui lentement s'imposent partout. Les illustrations abondantes d'un codex volumineux ne sont pas toujours d'une seule main. Aussi la valeur artistique des images varie souvent dans le même recueil, mais il y a des différences de valeur encore plus sensibles entre les manuscrits selon qu'ils sont des œuvres originales ou des copies, selon qu'ils furent exécutés dans les centres artistiques ou dans les villes de province, etc... Il n'est donc pas légitime de chercher dans les miniatures de ces siècles le respect d'un principe qui impose inmanquablement ses règles.

Ainsi, une première analyse des miniatures de la *Genèse de Vienne*, même peu profonde, nous convainc tout de suite que dans cette collection, nous chercherions en vain *une* volonté, *une* conception artistique qui, à elle seule, déterminerait la construction de chaque illustration. Nous avons fait déjà la même remarque au sujet des deux codices antiques, analysés plus haut. Cependant une différence très importante doit être signalée. La variété qui nous a surpris dans le *Virgile* du Vatican et dans l'*Illiad*e de l'Ambrosienne, est une variété éclectique, c'est-à-dire une utilisation presque capricieuse d'éléments connus, inventés et employés par les artistes d'époques passées. La variété des miniatures de la *Genèse* est d'un ordre bien supérieur, parce qu'elle apparaît non seulement comme le résultat d'expériences antiques, mais aussi comme la

première synthèse des procédés traditionnels et des procédés nouveaux, inconnus. Ce fait nous révèle immédiatement la haute importance documentaire de ces œuvres.

Il arrive pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental, que l'inventaire des formes, dressé par les artistes grecs, hellénistiques et romains, est jugé insuffisant par un peintre de miniatures et qu'il cherche à introduire dans cet inventaire des unités nouvelles. Sur les mosaïques que nous venons de quitter, nous avons assisté à un spectacle semblable. Poursuivons à présent l'étude des formes nouvelles sur cet autre terrain de l'art.

Il n'est pas très difficile de jeter un premier coup d'œil d'ensemble sur le total des miniatures de la Genèse, parce que celles-ci se répartissent aisément en quatre groupes, selon autant de procédés différents.

Le groupe I contient les miniatures 3, 13, 34, 38, 43.

Le groupe II contient les miniatures 1, 2, 5, 6, 10, 19, 22, 33, 36, 37, 39-42, 44-48.

Le groupe III contient les miniatures 8, 9, 12, 15, 16, 18, 20, 21, 24-32.

Le groupe IV contient les miniatures 4, 7, 11, 14, 17, 23, 35.

Groupe I. — L'espace construit. — L'esprit antique, dans sa tendance vers le libre épanouissement de l'espace, est représenté dans la Genèse par cinq miniatures. Pour une analyse plus serrée, nous choisissons le n° 13 : *Rébecca au Puits*, parce que, d'une part, le n° 3 : *le Déluge*, représentant une surface d'eau unie, est peu adapté à une démonstration de cette nature et qu'en outre, selon l'avis de Wickhoff, il fut copié d'après un grand tableau ; d'autre part, les n°s 34, 38 et 43 sont des réalisations tout à fait primitives, enfantines, mal réussies. Elles ne pourraient pas servir d'œuvres représentatives.

Rébecca au puits (fig. 10.) A droite, en haut, nous voyons

une vue typique de ville, une ceinture hexagonale de murs, avec six tours. De la porte de cette ville, un chemin conduit horizontalement vers la gauche. Puis il s'infléchit et descend diagonalement à la fontaine bleue sur le bord de laquelle une nymphe antique est accroupie. A droite du puits s'allonge une route encombrée de chameaux. La route et le chemin, horizontaux, servent de cadre en avant et en arrière, formant en même temps le premier et le troisième plan, entre lesquels s'étend un vaste champ : le second plan. L'illusion de l'espace, de l'étendue est obtenue, en dehors de l'existence des trois plans, par le chemin diagonal, montant, vu en raccourci, aussi bien que par les balustrades blanches, dessinées avec une juste perspective. Les trois plans ont respectivement leur couleur propre et leur fonction propre.

Remarquons avec quelle ampleur d'épopée le miniaturiste a traité son sujet. La partie importante de l'histoire est celle où Rébecca donne à boire au servent. (Magnifique groupe plastique, où l'on voit Rébecca qui pose un pied sur le bord du puits pour mieux verser à boire, et l'envoyé qui courbe son dos, et tête en arrière, tend ses lèvres vers la cruche !) Cette scène suffirait pour un récit exact. Mais l'artiste tient à déterminer toutes les circonstances comme dans une fable. Il lui importe de préciser clairement les lieux d'où arrivent les personnages. Nous sommes visiblement en dehors de la ville. Le troupeau arrive de la droite, sur la route principale et s'arrête devant le puits. Rébecca est sortie de la ville, elle a dû emprunter un autre chemin. Et pour que ce fait ne souffre point de doute, l'artiste dessine encore une fois la figure féminine, plus en haut, à un tournant du chemin, marchant paisiblement, la cruche à l'épaule. Cette hantise de la clarté donne pour résultat une page très fine, très bien composée, et elle explique la présence dans ce livre religieux, d'un élément classique, d'un élément païen, la présence de la nymphe,

accroupie au-dessus de la fontaine. L'artiste a visiblement peur qu'on ne se trompe et qu'on ne remarque pas qu'il s'agit d'une source. L'eau qui coule ne lui paraît pas une indication satisfaisante ; il ajoute une personnification traditionnelle.

Groupe II. — L'espace réduit. — Au fond, les artistes de la Genèse s'intéressent bien peu à l'espace, à la véritable nature. Le plus souvent, ils ne se sont préoccupés seulement que de donner une base et un fond solides à la figure plastique. Au moment où le corps développe entièrement son volume, le fond s'interpose, comme dans les reliefs.

N° 10. *Les filles de Noé.* — Le cadre est nettement arrêté, à gauche par une colonne, à droite par la côte perpendiculaire de la montagne, en bas par la strie noire du sol. C'est vraiment un véritable cadre dans les deux dimensions, une localisation parfaite. Mais le fond est une couleur unie de pourpre, qui tolère un relief et même l'accentue par sa tonalité différente, mais qui est absolument incapable de donner un minimum de profondeur.

N° 44. *Les frères de Joseph interrogent son domestique.* — L'espace réduit ou l'espace de relief pourrait se nommer aussi l'espace de deux plans, parce que, par principe, il se compose de deux plans successifs (bien entendu, chacun de ces plans est à trois dimensions). D'abord, il y a une étendue minime devant le corps ou objet plastique, puis se dresse le volume lui-même, mais derrière celui-ci se hausse immédiatement le fond. A la partie droite de la scène 44, une bande blanche, étroite, devant l'édicule, c'est le premier plan. L'édicule est représenté dans toute sa plasticité, c'est le deuxième plan. Mais à ce point se dresse brusquement le pourpre impitoyable du fond, donnant l'impression que la maisonnette y est adossée. De toute évidence, il y a un intérêt capital pour le miniaturiste à user de tous les procédés qui fixent l'action, qui arrondissent le volume, mais il n'est point curieux de la relation entre l'homme et la nature.

Groupe III. — Les miniatures de la Genèse sont peintes toujours en bas, au-dessous du texte. Dans les illustrations des deux premiers groupes, il n'y avait qu'un seul cadre, qu'une seule base pour l'action. Dans les groupes III et IV, au contraire, nous voyons deux scènes superposées, séparées par une ligne assez étroite. C'est la marque typique de la « représentation continue ». Dans deux scènes suivantes ou superposées, les acteurs restent les mêmes, mais le décor change, le paysage fuit : c'est que la scène représente l'étape suivante du drame. Dans le cas présent, la nature de ce changement ne nous intéresse pas beaucoup. Dans le groupe III, il n'y a aucune communication entre les deux histoires superposées, de sorte que chacune d'elles forme une unité indépendante ; la construction spaciale est donc déterminée par les mêmes règles que nous avons trouvées dans les miniatures du groupe précédent. Ici comme là :

1° L'espace en soi n'intéresse pas ;

2° L'espace est figuré par une bande étroite, c'est un socle ou plutôt une base qui sert à poser solidement le pied, à installer un corps ou un objet plastique.

3° Cette base a en outre pour fonctions : a) de déterminer un niveau ; b) d'assurer la clarté de la composition ; c) d'unir et d'orienter l'action.

(Plus tard, nous verrons des miniatures où la base même manque et où le spectateur doit *deviner* l'orientation.)

4° L'action se déroule toujours horizontalement, jamais en profondeur (c'est-à-dire parallèlement à la surface).

5° Le fond, comme élément qui attire les yeux vers la profondeur et donne ainsi l'illusion d'une étendue, n'existe pas. C'est une tache neutre, décorative, qui agit seulement par la force de sa couleur, qui ne lie ensemble ni les plans, ni les actions, mais qui, grâce à l'unité de sa couleur, empêche la décomposition des éléments.

Groupe IV. — Comme nous l'avons dit, le groupe IV,

lui aussi, contient des miniatures utilisant deux bandes, l'une au-dessous de l'autre, pour le déroulement successif d'un même récit. Cependant, ici, dans le groupe IV, les deux bandes sont toujours reliées par un « élément anecdotique », quelquefois même par un « élément artistique ». L'élément anecdotique n'arrive que très rarement à nous donner un résultat satisfaisant, l'illusion d'un espace homogène, tandis que « l'élément artistique » l'évoque facilement. L'accessoire anecdotique est le plus souvent une montagne, dont la cime s'étend jusqu'à et au delà de la bande supérieure ; les rochers sont taillés à la manière de marches. Il est possible que l'origine de ces formes doive être cherchée dans certains paysages antiques que nous connaissons, mais il est douteux que cette disposition veuille démontrer la possibilité de la communication entre les deux étages dans les œuvres classiques. Cette liaison par des marches de montagnes n'est pas tout à fait persuasive. Il faudrait que nous nous représentions le lieu de la manière suivante : terrasse ou colline-vallée, liées ensemble par la pente, donnant donc pour résultat le profil ci-contre :



Mais en vérité, nous n'avons jamais l'impression d'une telle différenciation de la profondeur. Les moyens anecdotiques donnent une compensation extrêmement faible à ce défaut.

N° 4. *L'arche de Noé*. — Un serpent glisse de l'arche vers les rochers et rampe sur les marches du bas de la zone supérieure, vers la bande inférieure.

N° 7. *Abraham et Melchisédech*. — Sur la pente marche le troupeau des animaux, du haut vers le bas. Les animaux qui sont en avant coupent ceux de derrière, ils

prétendent ainsi donner une illusion de profondeur ; la partie inférieure serait bien plus proche de nous que la partie supérieure. Mais la hauteur des figures est la même ici et là ; et puis, sur le côté droit de la miniature (la pente se trouve à gauche), il n'y a rien qui soutienne et motive l'illusion cherchée et, en outre, le fond pourpre ne change pas et reste incapable de nuances.

Cependant, il est indéniable que, maladroit ou non, il y a là un effort contre la superposition des scènes, dans l'intérêt de l'unité de l'espace et de l'action. Déjà, dans le recueil de miniatures suivant, miniatures qui sont cependant très proches de l'esprit de la Genèse, nous ne pourrons plus constater une pareille tendance. Je pense notamment à une des scènes du *Codex Rossanensis* que nous étudierons de très près. C'est d'autant plus intéressant de voir avec quelle force quelques autres miniatures de la Genèse cherchent encore à donner une impression extraordinairement nette de l'unité d'espace et de l'unité d'action.

N° 23. *Jacob conduit sa famille et lutte avec l'Ange* (fig. 9). — Ici, le génie de l'artiste a trouvé le moyen de créer une puissante unité, aussi bien thématiquement qu'artistiquement. La famille de Jacob avance en haut, dans la zone supérieure, de gauche à droite. Arrivée à un certain point, l'artiste doit la conduire dans la bande du bas. Il jette un pont, dont le rôle n'est pas seulement de traverser un fleuve, mais aussi d'aplanir une différence de niveau, de descendre d'un point plus élevé à un point plus bas, au-dessus d'un éboulis de roches. Le pont, représenté en raccourci, est capable de nous faire sentir entièrement la différence entre les deux niveaux, entre les deux plans, et il nous explique en même temps leur rapport. Cette fois-ci, l'artiste réussit, malgré la neutralité du fond et l'égale hauteur des figures, à sauver l'unité de toute l'étendue représentée.

C'est peut-être la dernière fois, pour de longs siècles, qu'un peintre cherche, avec tant d'acharnement, à créer

l'unité d'espace, à donner un seul cadre logique et ferme à des plans divers, une orientation, une cohésion spaciaie à l'action, au développement du récit. L'évolution de la miniature chrétienne primitive établira des principes, des procédés fortement opposés à ceux que l'on voit dans la miniature n° 23, correspondant à un esprit foncièrement hostile à l'esprit antique.

De même que la construction spaciaie a des aspects différents, la valeur plastique des figures et la manière dont elles sont liées ensemble est très variée. On remarque même un certain rapport entre l'espace, la composition et la plasticité, rapport technique évidemment, mais rapport aussi dans les volontés artistiques.

Ainsi la scène *Rébecca au puits* offre non seulement la plus ample construction d'espace de la série, mais traduit aussi un souci exceptionnel du plastique. Nous avons fait allusion plus haut au groupe si vivant que forment Rébecca et le servent. Non moins significatives sont les deux autres figures, Rébecca sortant de la ville et la nymphe couchée. La première est traitée presque comme une statue. Tout en avançant à grands pas, elle produit l'effet d'un bloc. Les gestes s'éloignent peu du corps, l'écartement des jambes est masqué par le vêtement. Mais le vêtement n'est pas une surface plate ; il est modelé selon le corps, il souligne le jeu des formes, le mouvement des masses, qu'il couvre. La nymphe pourrait être très bien la copie de quelque statue accroupie, comme il y en avait tant à l'époque romaine, ou tout au moins en est-elle un souvenir exact. Il est clair qu'à côté de la fonction symbolique, le problème de la position d'une femme étendue intrigua le dessinateur, et de même qu'il ne s'est pas lassé de donner très intelligemment la définition de l'espace, il s'acharne à rendre exactement les détails plastiques du torse, de la tête, etc.

Quelle différence entre ce corps et ceux par exemple qui apparaissent dans les histoires de Joseph !

N° 41. *Juda veut emmener Benjamin en voyage* (fig. 11). — On voit un groupe de figures humaines situées on ne sait où. Toutes ces figures sont agitées, mais il est impossible de deviner quelle est l'action qui les occupe. Les personnages ont des têtes trop grosses pour leurs corps minces et faibles ; les pieds ne sont plus que des traits de plume. Leur plasticité est nulle, ils ne sont que des contours, des lignes qui manquent autant de beauté que de solidité. Ces pages sont vraiment les plus faibles de toute la collection.

Pourtant, cette expérience ne signifie pas qu'une composition claire et belle est impossible en dehors des limites de l'espace à trois dimensions ; nous avons voulu remarquer seulement que dans quelques miniatures, l'impuissance à créer une étendue coïncide avec l'impuissance à donner un volume aux corps et à les coordonner dans un rythme, dans un système satisfaisant.

Dans une autre œuvre, nous touchons à l'autre pôle ; nous trouvons une composition singulièrement touffue et compliquée.

N° 35. *Le rêve du Pharaon et son interprétation par Joseph*. — La construction de l'espace est tout à fait spéciale. Deux registres se superposent horizontalement, mais, pour raconter deux histoires l'une à côté de l'autre, le cadre est divisé en deux, verticalement aussi. La partie gauche et la partie droite de la hauteur entière servent de scènes, sans distinction de zones, chacune pour l'une des anecdotes. A gauche, en haut, on voit le roi dormant sur son lit. Il repose dans une position tout à fait naturelle, l'un des genoux plié, la tête sur le bras. Devant lui, plus à droite, ses soldats dorment aussi, l'un assis, l'autre accroupi, dessinés en un raccourci peu clair. Au-dessous, dans la zone inférieure, on voit le rêve du Pharaon. Un troupeau de vaches est représenté de profil et sur deux rangs, affrontés de sept.

Le premier des animaux de chaque rang est seul dessiné entièrement. Les autres ne sont visibles qu'en partie ; leur présence est marquée par des lignes ondulantes et parallèles : par les contours des dos. A gauche, dans le coin, on voit sept grandes tiges de blé. Les vaches sont plus petites que les tiges.

A droite, la scène suivante de la zone supérieure se joue devant une architecture cubique, représentant vraisemblablement le palais royal. Elle est flanquée de deux soldats armés. Devant le palais, le Pharaon est assis sur son trône, posant son pied sur les marches et levant son bras vers l'homme debout devant lui. C'est Joseph, vêtu de blanc, sensiblement plus puissant que les autres personnages ; il n'est pas situé ni dans la première, ni dans la seconde zone, mais il les occupe toutes deux par sa hauteur. Il se tourne vers nous, mais regarde le Pharaon. Son bras tendu coupe le bouclier d'un des soldats. Plus bas, dans le coin gauche, on voit une maison à un étage, avec de petites fenêtres : probablement la prison. Cette architecture est déjà dans la zone inférieure. Au même niveau évoluent cinq étranges petites figures en noir, vues de dos : les prêtres incapables de comprendre la signification du rêve.

Les relations spaciales sont ici assez compliquées. Pourtant, l'anecdote se lit dans l'espace, et la formation de cet espace nous explique les rapports entre les acteurs de la scène. Nous acceptons que l'artiste sépare un personnage qui dort de l'image qu'il voit dans son rêve. Même la présence de zones séparées démarque très bien les deux domaines. Mais quelle est la structure de la partie droite ?

Il me semble que le peintre a voulu présenter un bloc continu, dirigé par une diagonale descendante. Ce bloc est limité en haut et en bas par les deux architectures. Entre elles prennent place les protagonistes : le roi et Joseph. Les rapports en profondeur sont soulignés par ce fait que le volume du Pharaon couvre une partie du Palais, tandis que

la main droite de Joseph coupe le bouclier du soldat, debout derrière le roi. Mais les protagonistes doivent développer entièrement leur plasticité : afin de pouvoir laisser une place suffisante à deux acteurs, Joseph sera situé plus bas, pour marquer qu'il est *devant* le roi. Les cinq petites figures, qui n'ont qu'une importance secondaire, ne doivent pas cacher les figures principales ; elles sont par conséquent de dimensions réduites, dimensions imposées par la largeur du registre. Cette page donne une belle démonstration de cette volonté artistique qui subordonne la composition, la perspective, le rythme du tableau à la représentation claire, à l'explication minutieuse du rapport entre les personnages agissants ; en même temps, elle néglige avec une insouciance naïve tout ce qui est secondaire dans l'anecdote.

LE CODEX ROSSANE NSIS ¹.

Antonio Muñoz, qui a publié ce magnifique codex, écrit dans son introduction : « Les affinités entre les codices sont de nature très intime (il s'agit de la Genèse et du *Rossanensis*). Le coloris et les procédés techniques confirment de plus en plus la parenté entre la Genèse et les deux Evangéliaires pourpres, à tel point qu'il faut en faire un groupe intimement lié ².

Muñoz a raison, s'il parle du coloris et de la figure humaine. Cependant, une différence fondamentale lui a échappé : les divergences dans les diverses conceptions de l'espace et de la composition.

Les affinités de couleur ne se bornent pas à l'identité du fond pourpre, mais elles sont aussi très sensibles dans le traitement de la draperie et de la chair. On observe le même emploi de couleurs vives, un peu sales toutefois, dans la Genèse, et de les poser par taches larges. Le coloris a un caractère violent, il est très varié, quelquefois même haché. Les miniaturistes aiment les tons locaux, mais ils aiment également à les éclairer par des notes de lumière, ou à les ombrer par des hachures. Ils recherchent visiblement un effet décoratif, mais ne renoncent pas à un certain naturalisme dans la coloration de la chair et de la nature.

1. A Muñoz : *Il codice purpureo de Rossano*, Rome, MCMVII.

Haseloff : *Codex pupureus Rossanensis*, Berlin, 1898.

2. Muñoz : ouvr. cité, p. 115.

Ce fait est plus apparent dans la Genèse, parce qu'ici abondent les accessoires comme les arbres, les fleurs, des collines, etc., tandis que dans le *Rossanensis*, on les emploie avec une extrême économie. Aussi les images deviennent plus calmes et plus simples.

Etudiant la conception du corps humain, nous trouvons d'autres analogies remarquables entre un certain nombre d'images des deux codices. Il faut observer avant tout la volonté commune de donner aux corps une plastique stable, par un volume bien proportionné. Le geste est très important, très abondant et il se traduit au moyen de bras forts, pesants ; en général, on attribue une grande importance aux membres. Ainsi, le volume, malgré sa stabilité, apparaît rarement comme un bloc : les jambes et les bras s'écartent un peu. (La figure de Rebecca décrite plus haut est une exception.) Les corps sont flexibles, souples, expressifs, leur mouvement a une spontanéité éloquente, naïve et entièrement orientale. Les vêtements ne couvrent jamais une surface plate, mais une chair plastique qui se dessine au-dessous des plis. La position frontale est évitée autant que possible ; les personnages se présentent dans les attitudes les plus différentes : vus de dos, de profil, de trois quarts, etc... Les têtes sont quelquefois trop grosses, par rapport au corps, surtout celles des protagonistes. Ce fait est dû peut-être à ce que les artistes veulent donner une expression décisive au visage et que tout participe à la mimique : les rides du front, du coin des lèvres, les yeux, la bouche, le regard, etc.

Cependant les différences dans l'espace et dans la composition sont au moins aussi importantes que les analogies que nous venons d'indiquer. Ces différences d'ailleurs ne doivent pas nous amener à conclure contre l'idée d'une proche parenté entre les deux volumes. Nous sommes à une époque qui cherche son art. Même à l'intérieur d'un seul ouvrage, comme la Genèse, nous avons pu démontrer la

présence de plusieurs conceptions, de plusieurs procédés assez contradictoires. Il est naturel que dans deux œuvres indépendantes, à côté des caractéristiques communes, on trouve des dissemblances remarquables.

L'absence des accessoires, des accidents de la nature, d'un « décor » a des conséquences importantes. Le fond n'est pas masqué, rien ne s'interpose plus entre la figure et le fond. La représentation est beaucoup moins assujettie à la discipline du cadre. Une ligne de base, très mince, est tracée : c'est tout. La couleur, par contre, prend une valeur capitale. C'est elle qui donne la vie et l'unité. Parmi les treize illustrations, il y en a deux où en dehors des corps, aucun fond, ni aucun arbre, ni aucun meuble, n'est visible.

N° VII. La distribution du vin. — Le Christ est debout dans le coin droit, tenant dans les mains le pot de vin. Six apôtres s'approchent pour en boire. Le premier se courbe et boit, le deuxième apparaît à demi derrière lui, les autres les suivent, conservant des distances égales entre eux, faisant ensemble le même geste. Ils sont vus de profil et évoluent horizontalement, dans une cadence qui, par l'alternance des figures blanches et le fond pourpre apparaissant entre chaque groupe de deux figures, ne peut être autre qu'une cadence de taches décoratives.

Ce n'est pas le type des vignettes qui dans la Genèse suivent le texte en bas, page par page. Dans le *Rossanensis*, les images apparaissent le plus souvent en haut de la feuille, tandis qu'au milieu de la feuille sont dessinés les bustes des quatre évangélistes. Les trois dernières illustrations occupent autant de pages entières, inscrites dans deux cadres superposés. Seule la dernière illustration décore une page dans toute sa hauteur. Mais contrairement à la Genèse, toute la décoration du *Rossanensis* est due incontestablement à un seul maître dont la volonté est facile à suivre à travers la collection entière, et qui reste conséquent avec lui-même. Il ne s'est permis qu'une seule exception : il a

exécuté une illustration dans laquelle la conception de l'espace et du fond diffère de tout le reste.

N^o VIII. *Jésus au jardin de Gethsémani*. — Nous voyons un paysage rocheux dans la nuit. A gauche, au premier plan, les disciples endormis. A côté, Jésus les contemple, en se penchant sur eux. Le milieu est occupé par la crête de la montagne ; à droite apparaît de nouveau le Christ, se prosternant à terre. Au premier plan les apôtres. Jésus est plus loin, au second plan, où l'on voit encore onduler le dos des rochers, mais derrière ces deux plans, nous ne voyons pas surgir immédiatement la tache pourpre qui forme le fond des autres miniatures. On discerne quelques silhouettes sombres de roches, puis une étendue noire qui va jusqu'à l'horizon ; tout cet ensemble est couvert d'un beau ciel bleu, avec des étoiles scintillantes. Il est étonnant de voir comment le miniaturiste veut donner avec acharnement l'illusion de la nuit, car c'est cela qu'il recherche et non point l'illusion de l'étendue, du lointain. Toujours est-il que l'absence du fond pourpre et son remplacement par une tache noire équivaut à la construction du troisième plan, et volontairement ou pas, la miniature VIII devient l'unique exemple d'un espace « atmosphérique », à trois plans.

Une autre illustration, le

N^o XV, *Marc Évangéliste*, semble au premier coup d'œil représenter un intérieur, donc un espace à trois dimensions. Mais on ne comprend pas bien le milieu décrit. Au fond, nous voyons un grand carré bleu, surmonté d'une sorte de tympan, avec une ornementation en forme d'éventail. Peut-être ce carré bleu figure-t-il une fenêtre ? A gauche et à droite deux colonnes minces supportent une bande dorée, sur laquelle reposent deux petites pyramides, aux sommets desquelles deux boules d'or sont posées. Devant la fenêtre (?) l'évangéliste est assis dans un fauteuil volumineux. Il se penche en avant pour écrire. Sophie toute souriante

s'arrête devant lui et touche le parchemin. Si Marc est assis devant la fenêtre, il faut avouer que cette position n'est pas très clairement expliquée dans le cadre. A part cela, on cherche en vain toutes ces valeurs linéaires qui sont absolument indispensables pour comprendre où est l'avant et où est l'arrière d'un tableau.

Le n° VIII est un exemple unique, et dans toutes les autres scènes le miniaturiste continue sa méthode parcimonieuse et ne fait figurer que des accessoires indispensables, sans lesquels le récit est incompréhensible. Même alors, il réduit les éléments jusqu'à l'extrême.

N° III. *Le Christ chasse les marchands du Temple.* — Toute la signification de l'action de Jésus réside dans le fait qu'il a rendu à Dieu sa maison, occupée par les profanes. Et pourtant, nous ne voyons pas l'intérieur du temple, sa nef, son autel. A gauche, se dresse une sorte de petit édicule, puis trois colonnes portent un toit. C'est tout ce qu'on voit de l'architecture. Entre deux colonnes, le Christ fait le geste de parler, en se tournant vers deux apôtres. A droite, les marchands sauvent leurs biens. Sans doute la scène se passe dans la cour : c'est un fait inattendu. L'action semble perdre ainsi sa valeur didactique et morale. Et encore, il suffit au miniaturiste que nous nous apercevions à des indices schématiques du lieu de la scène. A ce point il s'arrête. Il ne synthétise pas. Etant ennemi de la construction de l'espace à trois dimensions, il n'arrange pas une histoire à l'intérieur d'une église. Il donne, à titre indicatif, quelques aspects extérieurs de celle-ci, il met Jésus sur la scène, pas même avec un geste de colère, qui chasse les marchands ; il représente les marchands qui se hâtent de disparaître. Il a rendu les trois éléments qui sont nécessaires à l'intelligence de l'Evangile. C'est une pure illustration, très claire, élémentairement analytique, c'est le procédé du miniaturiste, c'est sa technique spéciale.

La scène qui est la plus difficilement compréhensible, au

point de vue de l'espace et de la composition, qui offre la solution la plus inattendue et la plus compliquée, est le

N^o XIV. *Le Christ et Barrabas* (fig. 12). — La page est divisée en deux par une ligne verte horizontale. Dans la partie supérieure, au milieu nous voyons une table, reposant sur la ligne qui sert de base, énergiquement dessinée, vue à la fois de face et de profil. Derrière cette table s'élève un trône sur lequel prend place la figure très modelée de Pilate. Le dossier du trône cache la figure de deux soldats, de sorte que seules leurs têtes sont visibles derrière celle de Pilate, à droite et à gauche. En avant, à droite, un scribe prend note des décisions. Des deux côtés, la foule agitée d'hommes gesticulants, deux par deux, est groupée en arc de cercle. Le dessin est assez schématique ; la tête et une partie seulement du corps des figures du second plan sont dessinées, les jambes et les pieds manquent.

Notre attention est attirée spécialement par le groupe du milieu.

La table, Pilate, le trône et les soldats forment sans doute un groupe puissamment plastique, donnant une organisation à l'espace, avec leurs trois épaisseurs différentes. Cependant, la tache décorative du fond rend impossible le sentiment d'une *coupe dans la nature*, la localisation stricte et déterminée de l'action. L'espace en soi ne se développe pas, n'existe pas. Dans la Genèse, un plus grand nombre d'accidents naturels, une plus grande largeur du terrain ont pu contre balancer jusqu'à un certain point les conséquences fatales du fond neutre. Dans le cas présent, ces conséquences se présentent d'une manière despotique.

La bande inférieure est occupée par six personnages. Ils sont debout sur un sol herbeux, inégal, doués d'un volume puissant, éloquent. Les vides qui les séparent accentuent fortement la plasticité et donnent une force de colonnade aux figures : Jésus entre deux fonctionnaires, et Barrabas courbé à cause de la chaîne, entre deux sbires.

Sans nul doute, les deux scènes devraient se jouer sur une même base, dans un même cadre. En avant le groupe avec Jésus, en face le juge et les assistants. Malgré cette évidence, il y a deux représentations situées à deux hauteurs différentes. Quels est l'élément qui soude ensemble les deux registres, qui procède à la fusion logique, ou plutôt organique des deux scènes ? Il n'y en a aucun. Le fond commun ne suffit évidemment pas, parce qu'il est *inorganique*, neutre. Mais l'artiste ne cherche pas la fusion. Il se désintéresse de la relation spaciale, de la relation entre corps et milieu. Visiblement, il limite sa curiosité : 1° à la simple présentation de l'objet ; 2° à la reconnaissance prompte et sûre de celui-ci ; 3° à ce que ses types soient caractéristiques ; 4° au fait que la personne ou chose représentée se suffise en elle-même, que nul ne puisse la confondre avec ce qui n'est pas elle. En conséquence, le miniaturiste croit utile de ne pas forcer le spectateur à démêler les accents de détail dans la construction d'un milieu.

Si maintenant nous cherchons l'effet et le rôle du fond neutre et décoratif, nous arrivons aux résultats suivants :

1. Ce fond n'a ni valeur linéaire, ni valeur plastique ; il n'est pas organique : c'est un effet de couleur.

2. Il rend impossible le développement de la profondeur. Même si, à l'aide de figures et d'objets plastiques, se crée l'illusion de l'espace plastique, celui-ci se heurte au fond et son expression est limitée.

3. Par conséquent, non seulement il n'opère pas la fusion spaciale de la représentation, mais il jette brusquement en avant tout objet et l'expose à la surface.

4. Il est ainsi nuisible à l'illusion d'un espace réel, mais favorise la fixation complète, lisible des détails du sujet.

5. Cela signifie que le fond neutre est le principe d'un art démonstratif, indicatif, le principe d'un art qui vise à l'intégrité de chaque élément, pour les expliquer dans leur signification indépendante. Illustration pure.

6. Ainsi, nous comprenons aussi la contradiction apparente qui existe entre un souci, une évocation puissante de la plasticité et l'absence totale de l'espace construit. Il y a effort plastique, parce que le corps, l'objet intéresse en soi, mais il n'y a pas d'illusion de l'étendue, parce que la relation de l'objet au milieu n'intéresse point. Ce sont des illustrations, il faut montrer avec le doigt le Christ, Barrabas, dont le texte parle.

Nous avons vu que, dans la Genèse, les artistes, tout en divisant la scène en deux bandes, se défendaient contre la décomposition de l'espace par des moyens différents. C'était la dernière défense de l'esprit antique. Dans le *Rossanensis*, ces moyens ultimes même font défaut et la dissolution se fait valoir carrément, au lieu de l'unité dans sa forme classique, dans la forme de plans surperposés.

Les trois points capitaux découverts dans le *Codex Rossanensis* sont donc :

I. — L'intégrité complète du volume, de la force plastique avec tous les moyens (On voit à la fois la face et le profil du même objet) :

II. — Le fond neutre, décoratif, qui expose fortement la valeur plastique à la surface, mais ne tolère pas « l'atmosphère ».

III. — La dissolution définitive de l'unité de l'espace.

Il faut remarquer enfin que tout cela est la manifestation d'un esprit foncièrement original. Comme le dit Kondakoff :

« Quant à la composition, on n'en trouve les prototypes ni dans les plus anciennes peintures de catacombes ni dans les mosaïques de la même époque ; le miniaturiste a agi ici tout à sa guise et selon son inspiration ¹. »

1. Kondakoff : ouvr. cité, p. 115.

SAINTE-MARIE-MAJEURE — LES MOSAIQUES DE
L'ARC DE TRIOMPHE

(*Epoque de Sixte III : 432-440.*)

En opposition avec les murs latéraux, l'ensemble de la décoration de l'arc de triomphe forme une unité : d'un bout à l'autre ces œuvres sont exécutées avec les mêmes principes de composition. Nous sommes certainement en présence de l'œuvre d'un artiste qui savait ce qu'il voulait, qui faisait consciemment usage de tel ou tel élément, en se rendant compte de l'effet obtenu. Un ordre est établi. Plus de contradictions dans des œuvres avoisinantes, comme il arrive avec les mosaïques du Libère. Un ordre est établi qui commande sans difficulté l'ensemble aussi bien que les détails. Il est possible que plusieurs artistes aient participé au travail, mais sûrement sous la conduite d'un seul chef.

Le principe qui détermine la composition de l'ensemble est la division de la surface en bandes verticales et la division de la zone supérieure en compartiments horizontaux. On a ainsi neuf champs où onze scènes sont distribuées.

L'exécution proprement dite, le travail de l'ouvrier mosaïste, est d'une meilleure qualité que dans les mosaïques de Libère ; les pierres sont plus régulièrement posées, la composition est mieux déterminée par des contours énergiques, qui délimitent des surfaces larges. Par ses qualités, la mosaïque remplit toujours d'une force plus grande et plus suggestive les larges surfaces que les bandes étroites. Elle est mieux adaptée à la détermination de grandes superficies qu'à l'évocation de changements soudains de plans. Il y a toujours quelque chose d'*artificiel* dans le mouvement sur une mosaïque, parce qu'il se brise, il est anguleux. La nature même de la matière ne permet pas les courbes

molles, les flexions souples. Le mosaïste travaille forcément avec des effets gros, et même exagérés. Là où le peintre indique un pli, une ombre, etc., avec une ligne délicatement tracée, le mosaïste est obligé d'employer sur le mur une strie de petites pierres. C'est le trait qui détermine le caractère spécial de cet art, d'où jaillit sa beauté puissante. Dans la peinture, nous admirons également l'énergie, presque la brutalité avec laquelle Giotto dispose ses figures dans l'espace, et l'écriture harmonieuse qui remplit les surfaces des tableaux de Duccio. Ces deux aspects sont inimaginables dans la mosaïque. D'abord, à cause de la matière, de la technique liée qui voulant parfois devenir linéaire, ne donne que des contours durs, soulignés, pesants. Ensuite, n'oublions pas que la manière dont doit être vue la mosaïque détermine aussi très fortement sa composition. Les mosaïques ornent le plus souvent des voûtes, des coupes, des arcs de triomphe, des absides élancées, des murailles hautes. Il faut que le mosaïste compte avec la distance qui sépare l'œuvre du spectateur. La composition doit être claire. Plus elle est symétrique, c'est-à-dire plus les figures et les accidents de la nature s'équilibrent, plus elle est lisible. Les figures doivent être de véritables poids, des blocs bien circonscrits par des contours, parce que de loin on ne voit que la surface, la ligne reste invisible. De même, il faut donner de la gravité au geste, il faut le dessiner au ralenti. Pour rendre expressives les figures, c'est-à-dire pour qu'un corps exprime le sentiment qu'il doit exprimer, il faut le concours de tous les membres. L'attitude, les yeux, le geste, le mouvement, tout enfin joue un rôle. Quand la femme d'Abraham reste pensive à l'arrivée des voyageurs étranges (*Abraham et les trois anges*. S.-Vital, Ravenne), elle devient distraitement immobile, tourne la tête vers les anges, les fixe et lève sa main dans une attitude soucieuse. Dans la peinture, le regard, une légère inclinaison de la tête, un geste suffisent pour rendre une émotion

profonde. Dans la mosaïque, le corps entier participe, comme dans le jeu d'un mauvais acteur.

Les décorations de Libère n'observent pas toujours ces règles. Aussi quelques scènes présentent-elles des figures très agitées. Ces figures sont quelquefois presque comiques. C'est le ridicule du mécanisme.

La qualité décorative dépend aussi des mêmes facteurs et d'une manière analogue. La technique limite la finesse et la dose de la gamme des couleurs, la distance prescrit un minimum. Le mosaïste est forcé de penser en « zones de couleurs », en « surfaces colorées ». Il doit compter bien plus avec l'effet des contrastes qu'avec celui des dégradations et des transitions fines. La nuance se perd avec la distance, mais le contraste devient grandiose. Là où le mosaïste fera emploi des cristaux, et c'est le cas le plus souvent, l'effet de la couleur sera vraiment magnifique, parce que ces petits carrés semblent attirer la lumière et ils deviennent presque transparents et rayonnants.

L'artiste qui a dirigé les travaux de l'arc de triomphe a compris beaucoup mieux les exigences de la matière et de l'architecture que ses prédécesseurs dans la même église. Il obéit à l'architecture et sépare en zones indépendantes la surface à décorer. Dans les détails, il continue à se plier aux mêmes règles. Les compositions sont larges, calmes, horizontales, souvent symétriques. Les figures sont comme des blocs, et sont séparées les unes des autres par des intervalles reposants. Les scènes sont très solennelles parce qu'on choisit le moment décisif, le point culminant d'une histoire, que l'on comprend sans beaucoup d'accessoires. De là une plus grande stabilité, une plus grande économie dans le mouvement.

L'Annonciation. — *L'Ange visite Joseph* (fig. 13). — Les deux scènes se passent dans la même zone, dans le même cadre, sans être séparées par quoi que ce soit. Seule une légère nuance spaciaie, à peine perceptible, marque une

différence minime entre la gauche et la droite ; nous en parlerons un peu plus tard. Dans les coins, deux maisons limitent le cadre. Elles sont vues de face, sans raccourci, elles présentent une surface, sans marquer la troisième dimension. Entre les architectures s'étale une bande de terre, sur laquelle se joue le drame. L'*Annonciation* réunit trois anges à côté de la Vierge. Deux se tiennent à gauche et lèvent le bras avec le geste de la bénédiction, le troisième arrive de droite et, tout en hâte, tend sa main vers l'Immaculée. Celle-ci est assise sur un large siège sans dossier et a les pieds posés sur un tabouret. Au-dessus d'elle, à droite, le porteur de la parole divine est au milieu des airs et regarde fixement celle à qui il parle. On a l'habitude de considérer le quatrième ange comme appartenant à cette scène ; je crois pourtant qu'il fait partie de la suivante ; je donnerai mes raisons plus loin.

Ce qui est le plus frappant dans ce récit, c'est l'énergie robuste avec laquelle les personnages sont dessinés. La Madone est traitée comme une statue assise. Ses vêtements sont très amples, les manches larges, la jupe pesante. Les plis tombent gravement, mais soulignent le buste droit, les jambes, les genoux. Le corps, le siège et le tabouret forment un groupe très plastique. Les anges eux aussi possèdent cette force ; ils marchent encore plus pesamment. Ils posent leurs vastes pieds nus sur le sol et ne sont pas de ces créatures aériennes qui l'effleurent à peine. Leur tunique blanche est dure comme une cuirasse et forme un volume épais autour de leur corps. Le geste ne brise qu'à peine, ou parfois même ne brise pas le contour du bloc.

Toutes ces « statues » se tiennent debout sur un champ vert peu large, parce qu'il est limité par un mur d'or ; celui-ci ne couvre pas entièrement l'arrière-plan. Il laisse voir le ciel, les beaux nuages et au milieu de ceux-ci l'ange annonciateur. L'espace réel ne peut pas faire absolument défaut dans une œuvre d'une telle volonté, d'une telle pas-

sion de plasticité. Et le fond décoratif trouve son emploi ici, non seulement pour limiter l'espace à l'endroit où l'action prend fin, mais encore (et c'est peut-être la même chose) pour donner un fond au volume et pour le détacher avec force sur ce fond.

Cette conception se manifeste dans chacune des mosaïques de l'Arc de Triomphe, ainsi dans le *Joseph et les anges*.

Joseph apparaît devant l'architecture de droite, homme petit, fort et sévère, il regarde sérieusement les anges qui lui parlent. Le second de ceux-ci (à gauche de Joseph) n'appartient pas au groupe de la Vierge, quoiqu'il semble le compléter par sa position symétrique. Il ne lui appartient pas, d'abord parce qu'il regarde Joseph et puis parce que le fond d'or se baisse un peu, exactement à l'endroit où il entre en scène, de manière que les deux événements s'accomplissent sur des bandes de terre de largeur différente et devant des horizons de hauteur différente. Ce n'est pas un fait capital : c'est tout au plus une finesse qui témoigne de ce que le mosaïste avait un sens de l'ordre, de la distinction même dans les nuances, qui complète très heureusement le grand et bel effet produit par l'ensemble.

Une autre caractéristique commune à ces œuvres, c'est la composition horizontale, voulue et consciente. Dans le sens de la profondeur, les personnages s'éloignent très peu, les gestes et les regards se dirigent horizontalement. Les figures apparaissent dans une position frontale, excepté une, vue de profil, et une autre de trois quarts ; devant le mur d'or s'établit un mur de figures.

La mosaïque représentant l'*Adoration des Mages en présence de sainte Anne* permet l'étude d'une composition qui semble plus compliquée que les autres. (fig. 13).

Le point central de la représentation, c'est l'enfant Jésus, assis sur une sorte de lit large, avec un dossier. Il lève le bras à la hauteur de la poitrine et regarde vers la gauche

où se trouvait un des mages, vêtu de bleu, aujourd'hui disparu. Des deux côtés, on voit deux figures féminines : Marie est debout ; l'autre est sainte Anne, assise sur le trône. Cette figure est extraordinairement belle. Enveloppée dans un châle bleu foncé, sainte Anne pose le bras droit sur son genou, appuie sa tête contre sa main et tient dans l'autre main un rouleau de parchemin ; elle écoute avec une attention soumise les paroles échangées entre l'Enfant et le Roi. A côté d'elle les deux autres mages avancent lentement, avec des cadeaux. Ils sont très richement et très pittoresquement vêtus. Au coin on voit encore la muraille d'une ville, surmontée de quelques toits. On remarque encore d'autres figurants ; derrière le lit de l'enfant Jésus se rangent quatre anges, deux par deux, se regardant étonnés et comme éblouis par toute cette magnificence.

La construction de l'espace est analogue à celle qui a été analysée plus haut, elle se réalise avec les mêmes éléments : la bande de gazon, le mur d'or, le ciel. Mais au lieu de deux plans (l'un formé par les personnages, l'autre par le mur), on en trouve plusieurs, tous parallèles à la surface. Ils sont accentués non seulement par les personnages, mais aussi par la position des meubles. Ainsi au premier plan, on voit les personnages qui marchent et les faces des deux tabourets. Au second plan, trois figures : Jésus, Marie et sainte Anne. Le dernier plan est marqué par les quatre anges, situés tous absolument à la même profondeur et obéissant à la direction d'une même ligne horizontale. Entre Jésus et les anges, on voit un grand carré : c'est le dossier du lit, une planche dont les bordures sont dessinées par des horizontales et par des verticales. Le groupe : tabouret, lit, figure de Jésus, dossier, anges, est formé à l'aide de tous les plans qui sont présents dans le tableau. Ainsi le groupe accumule les accents, multiplie les éléments qui construisent l'espace et révèle d'un coup tous les procédés, toutes les préoccupations de

l'artiste. On ne pourrait pas se tromper sur ses intentions.

Il travaille avec un espace fortement limité. Au milieu de cet espace, il cherche à souligner les valeurs plastiques. Mais il ne tolère qu'un rapport spacial extrêmement simple qui respecte toujours la surface et ne permet jamais une pénétration compliquée. Au fond, il établit donc un rapport entre plusieurs surfaces et non point un rapport de plusieurs profondeurs, de plusieurs espaces à trois dimensions.

Certes, on a vu déjà des solutions plus hardies. Mais le plus significatif dans ces œuvres est que l'artiste a accepté *un système, un seul principe*. Peut-être a-t-il fait un compromis, mais un compromis qui lui permet de ne plus se rappeler les formes anciennes. Ce n'est plus à titre d'expérimentation que la nouveauté apparaît. Elle se présente comme la solution naturelle et seule convenable pour ces hommes. Aucune hésitation ne se manifeste dans cette série. Avec une orgueilleuse sûreté, l'art chrétien se dégage de ses anciennes incertitudes et s'impose comme un art vivant, d'accord avec ses aspirations propres, dans les onze scènes de l'arc de triomphe.

IV. — RAVENNE

Dans l'histoire de l'ancien art chrétien, Ravenne occupe une place importante, et presque indépendante. On y voit des monuments possédant une telle unité dans leur développement qu'on n'en retrouve de semblables nulle part ailleurs. C'est un grand privilège.

Les mosaïques de Ravenne forment une suite; elles appartiennent au même milieu historique, elles sont groupées dans la même ville, elles développent des caractères et les variations d'un style. Le cas est remarquable et sans doute unique à cette époque. Le reste de notre matière se compose d'œuvres que nous déterminons plus ou moins arbitrairement, que nous rapprochons d'autres œuvres d'une manière plus ou moins exacte. A Ravenne, nous possédons des dates, nous connaissons une famille et des affiliations. Certes, cette connaissance n'est pas encore tellement mathématique qu'elle puisse ôter toute possibilité d'erreur. Mais elle guide et facilite notre tâche; elle offre un cadre assez solide pour l'ordonnance et la mise au point de nos recherches.

Ravenne est intéressant aussi à un autre point de vue. Rome a travaillé de son mieux dans l'intérêt de l'art nouveau. Sa position était cependant délicate: elle a été imprégnée par le souvenir des formes classiques, ce qui a rendu son passé très vivant, très actif. Ravenne a été aussi une ville romaine et a possédé sans doute de ce fait un art ro-

main. Mais elle ne fut jamais un centre d'art, elle n'a jamais connu cette inspiration profonde et fatale que les innombrables œuvres grecques importées à Rome y ont fait éclore. D'une manière abstraite, l'art ravennate, moins enraciné dans des traditions impérieuses, semble ainsi bien plus susceptible que l'art romain, de se transformer selon des exigences originales et des formes nouvelles de la sensibilité. Bien entendu, nous retrouverons l'influence de l'art antique plus d'une fois sur les mosaïques. Mais les artistes arrivent assez vite à se passer de ces éléments antiques, ou bien alors ils les transforment sensiblement et sans beaucoup d'hésitation, selon leurs besoins.

A côté de la question de cette influence se pose le problème du « byzantinisme ». Le port de Ravenne est tourné vers l'Orient. C'est de là que sont arrivés les voyageurs, les commerçants et aussi des artistes. C'est de là qu'à partir de Justinien rayonne la volonté du pouvoir public. Et pourtant, ce n'est pas Byzance qui a engendré cet art. On entend communément par l'expression : art byzantin, l'ensemble des nouvelles tendances artistiques, qui, après la séparation des deux empires, se sont manifestées dans l'Empire d'Orient et se sont développées avec une autorité particulière dans les grandes villes ; elles y rencontraient de puissants mécènes dans la personne des empereurs, des vice-rois et des évêques. Ravenne fut occupée par les rois ostrogoths jusqu'au deuxième tiers du vi^e siècle, l'art byzantin n'a pu s'y introduire qu'à partir de cette époque. Dans l'architecture, nous avons un témoignage magnifique de cette force nouvelle : l'église de Saint-Vital ¹. Dans la mosaïque, au contraire, la domination byzantine ne signifie pas l'introduction d'éléments nouveaux. Phénomène important, digne d'être examiné de plus près.

Nous verrons plus tard que les œuvres exécutées sous

1. Quitt : *Die Mosaiken-Zyklus v. S. Vitale*, Wien, 1903.

Justinien, loin de donner une orientation nouvelle, achève la ligne naturelle de l'évolution de la mosaïque ravennate. L'ancien art chrétien élaboré sur le sol latin a possédé toutes les qualités, toutes les particularités de l'art byzantin. Le fait apparaît encore plus significatif si nous pensons à ce que, non seulement à Ravenne, mais à Rome même, les formes exactement analogues s'imposent dès le milieu du ^{iv}^e siècle. Je ne parle pas maintenant de l'iconographie ni des détails extérieurs comme la richesse de la matière, mais de ce qui est essentiel dans une œuvre d'art : de la conception du corps humain, de la conception de l'espace, de la composition des scènes larges, etc. En ce qui concerne ces problèmes fondamentaux, il est impossible de définir ici et à cette époque un « art byzantin » par antithèse à un « ancien art chrétien ». Ce sont des manifestations parallèles, jaillies du même moment décisif d'un changement formidable, hésitantes toutes les deux jusqu'à un certain point, sous les pressions antithétiques de l'esprit chrétien et de l'art antique. A partir du moment où les papes de Rome commencent à jouer le même rôle de souverain que les empereurs de Byzance, les circonstances extérieures du développement deviennent analogues.

Pendant les cinq ou six premiers siècles de l'ère nouvelle, l'art chrétien crée une expression une et identique à Rome et à Ravenne. Unité surprenante des tendances ; Asie Mineure, Ravenne, Rome cherchent la même voie, inexplicablement et inéluctablement. On retrouve les mêmes détails et les mêmes particularités, les mêmes doutes, les mêmes luttes entre des formes qui cherchent à se suppléer. Ravenne a le privilège d'une formation conséquente et organique, mais d'autres monuments révèlent les mêmes caractéristiques, seulement nous suivons leur histoire intérieure avec un peu plus de difficulté.

Ce sont des circonstances tout à fait étrangères à l'art qui

ont voulu qu'une petite ville de province, Ravenne, s'imposât pour un siècle et demi, comme le centre, le foyer de l'ancien art chrétien. Les événements historiques ont élevé ce port de second ordre au rang de capitale de l'Empire et, de ce fait, elle est devenue le lieu où se produit ce changement essentiel de la culture qu'est la formation de l'art chrétien sur les ruines de l'art antique.

On sait que l'empereur Honorius, pour mieux se défendre, installa en 409 sa capitale à Ravenne, ville qui était protégée par l'Adriatique et par des lagunes. Quand il mourut, sa sœur, Galla Placidia, gouverna au nom de son fils entre 425 et 50, mais ses successeurs ne purent tenir tête aux barbares. La ville fut occupée dès 476 par les rois ostrogoths dont le plus fameux est Théodoric (493-526). Quand enfin Justinien réussit à reprendre Ravenne, il en fit la capitale de ces vice-rois. L'histoire politique détermina donc l'importance de Ravenne. La volonté impériale de quelques mécènes détermina la floraison de son art. Ainsi, on a l'habitude de diviser l'histoire artistique de cette ville en trois époques :

I. — L'époque de Galla Placidia (425-450).

II. — L'époque de Théodoric (493-540).

III. — L'époque de Justinien (540-565).

Après cette date, l'art ravennate décline aussi vite qu'il a monté et perd toute sa grandeur, tout son intérêt.

Nous avons vu déjà un monument ravennate, le plus important de l'époque de Galla Placidia : la décoration du fameux Mausolée. Mais nous l'avons rangé parmi les monuments « classiques » du ^{ve} siècle, et nous avons pu démontrer que sa composition s'inspire des principes hellénistiques. La seule différence importante à signaler était la tendance vers l'ordre, la volonté de rétablir jusqu'à un certain point l'équilibre entre le mur « percé » et la décoration.

Le monument suivant, le plus proche du premier et dans le temps et dans son esprit, procède encore plus résolument à l'organisation des *éléments antiques* par un cadre qui respecte la muraille.

*Mosaïques de la Coupole du Baptistère des Orthodoxes
(449-458).*

La surface concave de la Coupole est organisée par trois cercles concentriques (fig. 14). Le cercle extérieur est meublé par des symboles religieux (*La Bible sur l'autel, le Trône avec la Croix*, etc.). Dans le cercle intermédiaire évoluent les 12 apôtres ; au centre, saint Jean Baptiste, le Sauveur. Le deuxième cercle attire tout spécialement notre attention, et par sa dimension et par sa force de coloris. Les apôtres apparaissent devant un fond bleu foncé : le ciel. Tout en nous regardant, ils avancent de gauche à droite ou de droite à gauche. Ils marchent sur la terre ou plutôt sur une bande verdoyante de gazon. Leur volume est puissant et très plastique. Enveloppés dans des larges toges, ils se déploient en des mouvements énergiques. Et pourtant, tant de figures plastiques, tant de mouvements presque vibrants ne signifient pas le désordre. Chacun des apôtres est encadré dans un espace égal. Le cadre est formé par des cercles et des sortes de palmes d'or qui séparent implacablement chaque personnage de son voisin. C'est un système demi-décoratif, demi-géométrique. Les figures, prises une par une, diffèrent peu des figures que l'on voit sur les mosaïques antiques. Et leur plasticité et la terre sur laquelle elles reposent et le ciel derrière eux, correspondent en gros à la conception hellénistique. Mais la manière de les employer dans l'intérêt d'un ensemble calculé, révèle quelque chose de nouveau. Ce n'est pas simplement un sens de l'ordre. Mais cette subordination, cette tendance d'ôter au corps sa puissance individuelle, contient les germes d'une attitude, d'une con-

ception nouvelle qui trouve 50 ans plus tard son expression la plus puissante dans les mosaïques de la voûte de la chapelle archiépiscopale.

*Les mosaïques de la voûte de la chapelle archiépiscopale
(vers 515).*

Il arrive quelquefois dans l'histoire de l'art qu'une forme nouvelle, à peine annoncée, à peine élaborée, éclate soudainement dans une œuvre avec une telle vigueur, avec une telle perfection, qu'elle semble résumer d'avance tous les résultats, toutes les conquêtes ultérieures, que nous retrouverons dans d'autres œuvres (et bien plus tard), comme lentement et difficilement atteintes. En face de pareilles créations, l'on pense à un Pier della Francesca, à un Jacopo della Quercia, l'on évoque les forces subites et autoritaires de la génialité. Mais le génie n'a pas toujours un nom. Il peut arriver qu'un grand maître reste inconnu, que nous ignorions son œuvre, ne possédant de lui qu'une seule création anonyme, difficilement explicable, qui n'est pas sans nous déconcerter et dont nous préférons parler comme d'une curiosité. Un de ces génies fragmentairement connus est pour l'histoire de l'art le maître qui a exécuté les mosaïques de la voûte de la chapelle archiépiscopale. (fig. 15.) Nous connaissons les coupes romaines avec leurs arabesques capricieuses, avec leurs cadres décoratifs qui dissolvent l'unité tectonique de la surface, qui superposent au mur un système tout extérieur de complication ornementale. On a vu que dans le Baptistère des Orthodoxes, cette tendance à diviser en champs décoratifs trouvait encore un écho. Le maître de la mosaïque dont nous parlons a bouleversé sans intermédiaire, et d'un seul coup, tout cet ordre séculaire. Pour lui, un seul ordre : celui de l'architecture. Un seul principe décoratif : celui qui est commandé par les forces constructives.

Le monogramme du Christ est représenté tenu par quatre anges parmi les symboles des quatre évangélistes. L'artiste n'a dessiné aucun filet ornemental pour y loger les personnages. Il respecte partout les formes tectoniques.

Il allonge les anges suivant la courbe des voussures, pliant ainsi les corps selon la volonté de l'architecture et pose le monogramme au milieu, comme une clef, c'est-à-dire de nouveau comme un élément tectonique. Dans l'illustration des symboles des évangélistes, il continue sa méthode. Ils seront posés dans les compartiments qui sont très susceptibles sans inconvénient d'être décorés de cette façon. Et dans les compartiments en forme de triangle sphérique, les évangélistes seront composés en triangles. Au lieu de partir d'une ornementation préconçue, qu'il superposera d'une façon inorganique à la surface, ce mosaïste subordonne sa décoration, ses figures à l'architecture, pour qu'elles fassent corps avec celle-ci.

C'est le grand enseignement que donne la Chapelle. La fin de la conception antique, selon laquelle tout se réduit à la signification de l'homme. Le privilège du corps humain aussi bien que le privilège de l'objet mort qui a son volume bien déterminé dans l'espace n'existe plus ici. Non seulement la fantaisie, mais aussi la réalité est sévèrement commandée par des lois géométriques.

S'il est permis d'esquisser un rapprochement entre des œuvres et des époques bien éloignées les unes des autres, n'y a-t-il pas lieu de noter quelques points communs entre les principes de cet art et certaines aspirations artistiques contemporaines ? Cette tendance à anéantir le volume, la réalité d'un corps, et surtout à supprimer l'anecdote exigeante qui, plus tard, dans certaines miniatures, se manifestera sous une forme rigidement planimétrique, peut évoquer certains aspects du cubisme iconoclaste qui, lui aussi, anéantit les images de la nature, pour y substituer quelque

chose d'abstraction harmonique. D'un autre côté, la plus grande ambition d'aujourd'hui est de créer une architecture qui doive le moins possible au passé, une architecture pure, délivrée de toute décoration anachronique et inorganique (c'est cette dernière en effet qui a bouleversé, sinon les fonctions, du moins l'effet des éléments statiques ou dynamiques) et de les remplacer par la décoration géométrique qui souligne l'action des plans et des volumes, comme dans le nouvel art de bâtir hollandais. On est frappé de la relation immédiate entre la Chapelle archiépiscopale et ce sentiment moderne qui s'affirme de jour en jour, d'une façon analogue, dans l'art décoratif intérieur ; la figure abstraite a remplacé à Ravenne la statue antique : de même Le Corbusier nous conseille aujourd'hui de décrocher de nos murs les diverses images des écoles classiques ou romantiques, qui sont un anachronisme en face de l'architecture, pour les remplacer par des Picasso. Si la maison de demain doit être, comme le dit ce grand architecte, une machine à habiter, les églises ravennates ont été de parfaites machines à prier.

La datation de la mosaïque à la Chapelle archiépiscopale a été longtemps et est encore sujet de discussion. Son caractère prématuré a amené Diehl à la placer à une époque postérieure à 550¹. Goetz donne la même datation². L'autre extrême est l'opinion de Wilpert qui donne à ce monument 50 ans de moins³, C. Ricci démontre non seulement par des raisons artistiques, mais aussi par des preuves paléographiques que la mosaïque fut exécutée sous Théodoric⁴. On peut se rallier à son opinion et situer la décoration de l'édifice entre 515 et 520.

Cependant, on pourrait croire que cette ligne de l'évo-

1. Ch. Diehl : *Ravenne*, Paris, 1903, p. 85.

2. Goetz : *Ravenna*, Leipzig, 1901, p. 17.

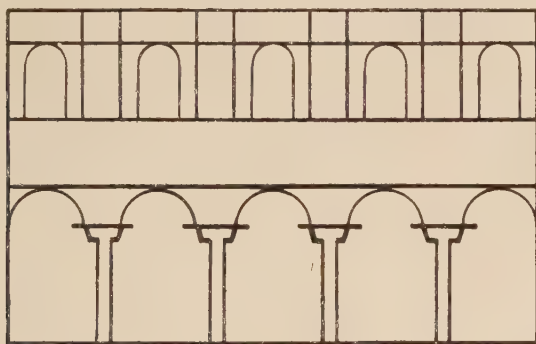
3. J. Wilpert : *Die Römische Mosaiken*, etc.

4. C. Ricci : *Guida di Ravenna*, p. 48.

lution que nous venons d'analyser, ne peut être suivie que dans les coupoles et les voûtes, comme si elle était nécessitée par la construction spéciale des éléments architecturaux. Ce n'est pas le cas. Sur les grands murs latéraux des églises ravennates, les décorations sont déterminées par la même volonté artistique.

Les mosaïques de Saint-Apollinare Nuovo (520).

On parle beaucoup, à propos de l'architecture ravennate, de l'influence orientale. Dans l'église qui nous occupe à présent, cette influence n'a pas pu changer la formule fondamentale de l'architecture classique : l'équilibre parfait de l'horizontal et du vertical. Si nous pensons aux véritables



Coupe horizontale de l'église de Saint-Vital.

constructions byzantines, à l'église de Sainte-Sophie à Constantinople, à celle de Saint-Marc à Venise, nous constatons que le vertige du vide, le besoin de jeter des ponts de manières imprévues au-dessus du vide, n'a pas encore obsédé les maîtres d'œuvre de Saint-Apollinaire. La coupe verticale de l'église témoigne d'une pureté, d'une simplicité parfaites. Le rythme est double. A une partie verticale très accentuée correspond toujours une partie horizontale moins importante qui cependant suffit pour l'équilibre et qui sert presque d'entablement. L'importance et la mise en

place de la décoration se soumet entièrement à cet ordre. Dans la grande frise large trouve place la procession des saints et des trois mages. Entre les fenêtres, dans les zones verticales seront logés les portraits oblongs. Dans les minces compartiments au-dessus des fenêtres on case des symboles et des scènes bibliques. On donne la moindre place possible aux histoires : par la nature des choses, leur représentation est la moins liée.

Procession des Saints. (fig. 16). — La large frise est remplie de personnages qui se suivent dans un même ordre, qui se présentent dans la même attitude, avec le même geste, avec le même regard. La force de la représentation est centuplée par cette insistance, le regard ne peut pas s'arrêter sur un personnage, il est obligé de glisser et d'embrasser le tout. La taille des saints est très haute, mais malgré cela, ils ne signifient pas une verticale rigide, comme une colonne. La raison en est que toutes les figures sont liées ensemble par des lignes qui avancent avec un grand dynamisme dans le sens horizontal. Cette direction est en effet représentée par tous les gestes (ce qui est très important), par la ligne qui semble couper les toges en bas, par leur décolletage, enfin par le niveau des pieds et des têtes. Nous ne voyons aucun élément qui pourrait dévier le mouvement. La troisième dimension n'existe pas. Le fond est doré, il représente une surface plate, sans profondeur. L'œil ne s'y arrête pas, mais continue son chemin.

Procession des Saintes. — Si au mur à droite défilent les saints marchant vers le Christ, sur le mur qui lui fait face, nous voyons le cortège des saintes s'approchant du trône de la Madone. Les deux compositions sont absolument analogues, mais il y a quelques dissemblances entre les figures. Les corps féminins sont plus mobiles, un peu plus linéaires. Ils sont dessinés en profil, avec des contours ondoyants. La sévérité du bloc cède la place à un mouvement plus fuyant, mais le mouvement reste déterminé

dans le sens horizontal par des accents répétés. Le mur est doré. Entre cette procession et la Madone trouvent place les trois Mages dont il ne faut pas tenir compte parce qu'ils furent ajoutés bien plus tard et très maladroitement.

La Madone trônant parmi les anges. — Enfin nous voici en face de ce groupement, vers lequel se sont hâtées toutes les figures, qui est le but de la procession dans un sens anecdotique, mais aussi dans le sens artistique. Il achève la légende, mais il achève aussi la composition. La présentation de ces cinq figures diffère de la présentation de tout le reste. Ce groupe a la fonction de résumer ou plutôt d'arrêter le mouvement, de lui donner un accent final.

La scène s'élargit. Une bande de terre, couverte de lys, apparaît. Le mouvement s'engouffre, en quelque sorte, dans cette profondeur ; en avançant du premier ange au dernier, le terrain s'élargit. Ceux qui y prennent place ne sont plus au même plan que les figures précédentes. Les palmes qui se sont interposées entre les personnages disparaissent et la scène forme un seul bloc. Les anges pris un par un sont plutôt oblongs : la verticale l'emporte sur l'horizontale. Les ailes, les contours des robes, les houlettes qu'ils tiennent dans la main accentuent fortement cette direction. La raideur du buste de la Madone, sa manière de se tenir toute droite, le trône étroit et élancé ajoutent encore à l'impression de la hauteur, si nous contemplons les figures individuellement. Mais je répète que la composition doit être considérée comme une unité, comme un bloc auquel se heurte le défilé, l'affluence interminable et fortement commandée par l'horizontale. Le groupe a le rôle d'un tampon qui arrête le mouvement et rétablit l'état immuable, statique. Quelle est la raison de ce changement formidable, de ce renversement des valeurs ?

Elle est tout à fait simple. Ce groupe est antérieur au reste de la frise. La procession fut exécutée sous l'arche-

vêque Agnellus entre 556-559, tandis que la Madone et le Christ sur le trône ne datent que de l'époque de Théodoric, c'est-à-dire sont antérieurs à 526. Nous voyons donc clairement la tendance de l'évolution : l'espace se réduit, la composition devient plus mécanique, l'obéissance à l'architecture plus rigide.

Au-dessus des fenêtres, il y a d'autres décorations casées dans des compartiments plus ou moins spacieux, qui sont aussi de la première époque, contemporaine du groupe de la Madone.

Il est intéressant pour nous d'étudier quelques scènes bibliques. Les épisodes dramatiques sont toujours doués d'une plus grande liberté que les scènes représentatives, parce qu'il s'agit là de la relation de beaucoup de personnages qu'il faut mettre vigoureusement en relief ; autrement, personne ne comprendrait l'action. Ces compositions sont inscrites dans les zones au-dessus des fenêtres.

Les Saintes Femmes au Tombeau. — Le milieu de la scène est occupé par un petit temple rond qui s'élève sur un socle bas. Quatre colonnes soutiennent la frise et le toit en forme de tambour. Entre les colonnes, s'ouvre la baie de la porte qui laisse voir les planches du cercueil. A droite de la rotonde, un bel ange, avec des ailes puissantes, se tient assis. Il a pris la houlette dans sa main gauche, tandis que sa main droite fait le geste de la bénédiction vers les femmes qui arrivent de l'autre côté. Elles ne sont que deux. Leur tête et leur corps sont entièrement enveloppés dans des draperies à plis larges. Elles interrogent des yeux l'ange et tendent les mains ouvertes vers le tombeau vide. La première des femmes couvre plus de la moitié du corps de celle qui est derrière. La partie de son corps qu'on voit est totalement dénuée de plasticité. L'on n'a pas le sentiment que derrière la première figure se cache un volume : les corps donnent plutôt l'impression de deux

surfaces qui s'étalent l'une au-dessus de l'autre, parallèlement à la surface.

Le Christ séparant les bons et les méchants. — Le fond n'est pas entièrement doré : jusqu'à la hauteur de la pierre sur laquelle le Christ est assis, on voit le gazon franchement vert. Le rideau d'or ne descend qu'à mi-hauteur. Le mosaïste marque la réalité de l'action en signalant qu'elle se passe sur la terre. Mais c'est la seule liberté qu'il se permet. La scène se joue sur deux plans. Le premier est occupé par les animaux, trois de chaque côté. Le deuxième par Jésus et les deux anges qui assistent. Quoique les brebis semblent se ranger l'une derrière l'autre, elles ne pénètrent pas véritablement dans la profondeur. Seuls les corps de ceux qui sont les plus proches de nous sont entièrement dessinés. Les autres apparaissent au-dessus des premiers, dessinés fragmentairement, c'est-à-dire : qu'on ne voit qu'une partie du dos et du côté, et que les pieds sont invisibles. C'est la perspective spéciale que nous avons vue apparaître dans l'ancien art chrétien, toutes les fois qu'il a fallu composer une foule. C'est une perspective renversée. Il nous semble que ce n'est pas tant le manque de savoir qui engendre cette forme, que la volonté de remplacer le cube par la ligne, de rester à la surface au lieu d'entrer dans la troisième dimension. En somme, le groupe des moutons crée plutôt une surface qu'il ne construit un véritable espace.

La même remarque porte sur le groupe du Christ et des anges. Le Sauveur est assis. Mais le motif manque de plasticité. Les membres du corps ne semblent pas occuper divers plans d'espace. On a l'impression que le buste et les genoux qui, si on est assis, sont sur 2 plans, se dessinent à la même surface. De l'autre côté, il est tout à fait visible que Jésus et les anges qui le flanquent sont étalés, déployés au même niveau. Donc, de nouveau, respect de la surface, respect de l'horizontale, manque absolu, mais conscient

(c'est ce qui importe avant tout), de la liberté du mouvement.

Regardant une autre représentation, bien plus mouvementée, bien plus dramatique, avec un bien plus grand nombre de personnages, nous constatons que le principe ne change pas.

Le Baiser de Judas. — Le Christ, figure plus grande, plus puissante que les autres, apparaît au milieu de la scène ; près de lui Judas s'apprête à l'embrasser. A gauche avancent les soldats ; à droite se tiennent les apôtres, émus ou indignés. La composition se base de nouveau sur deux plans, encore moins saillants que dans la scène précédente : sur l'un s'arrêtent Jésus et l'Ischariote, sur l'autre les deux groupes. Malgré cela, les figures, à partir de Judas jusqu'au dernier apôtre de droite, semblent suivre une même ligne, se développer sur la même surface. Entre eux le Sauveur n'est distingué que par son auréole et encore plus par sa taille. C'est de nouveau une forme de perspective à cette époque, la perspective hiérarchique, qui veut que les personnages plus importants soient dotés de dimensions plus imposantes. Les foules sont composées de la manière que nous avons vue plus haut ; on voit les pieds des premiers et les têtes de ceux qui sont derrière. Cependant les personnages qui sont dessinés entièrement sont plus trapus, plus pesants, que ceux de la procession, leur plasticité plus développée permet des vues plus variées que celles des saints de la frise. Nous avons prétendu que ces libertés sont imposées par la représentation dramatique. D'autres critiques pourront penser qu'elles s'expliquent plus facilement et tout naturellement par la différence de l'époque, car la décoration des compartiments étant de la même époque que la Madone parmi les anges, est antérieure au moins d'une quarantaine d'années à la grande frise. Je crois pourtant que cette explication n'est pas suffisante. On observe partout et pendant toute cette époque la double tendance. La composition anecdotique diffère dans son organisme, non seulement à Saint-Apolli-

naire, mais aussi à Saint-Apollinaire in Classe et à Saint-Vital qui sont pourtant des constructions ultérieures. De même on a montré les scènes que nous venons de voir comme des nouveautés qui se substituent aux scènes enfantines ou plus simplement aux arabesques et aux symboles, premières tentatives maladroites de l'art chrétien primitif ¹. Mais il ne faut pas oublier les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome, les mosaïques du pape Libert qui, au milieu du iv^e siècle, réalisent déjà de larges actions dramatiques. D'ailleurs, dans ces mosaïques romaines, coexistent aussi le traitement plus spacieux et le traitement plus restreint de la composition.

Les mosaïques de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire in Classe.

Abraham et les trois anges. — Le sacrifice d'Abraham (Saint-Vital) (fig. 17). — Deux scènes se jouent dans le même cadre ; le principal personnage se présente deux fois de suite devant le même décor. A gauche et au milieu, nous voyons, amplement traitée, l'histoire d'Abraham et des trois anges. Un beau chêne touffu partage en deux la composition. D'un côté, les hôtes s'attablent en attendant le repas, de l'autre côté, Abraham s'approche pour leur servir le mouton, tandis que sa femme contemple sur le seuil de sa maisonnette les étranges voyageurs. Au coin droit, on voit Isaac agenouillé sur l'autel. Son père déjà a levé le bras pour porter le coup mortel, mais la main de Dieu apparaît, le visage atterré se tourne vers elle et le geste large reste suspendu dans l'air. Le tout se déroule au milieu d'un beau paysage. A part le grand arbre central, quelques arbustes poussent sur les côtés ; on voit des fleurs, des rochers ; un ciel couvert de nuages plane au-dessus des champs. Tous les accessoires sont donc présents. Et pourtant il manque une évocation satisfaisante de la profondeur. D'abord, le mosaïste n'a pas différencié les couleurs.

1. Ch. Diehl : *Ravenne*, p 37.

Un même ton grisâtre couvre le premier plan et le fond. La dégradation de la gamme qui tire les yeux vers la troisième dimension n'est pas utilisée. De même, l'artiste ne tire aucun parti des éléments plastiques pour rendre l'espace puissant. La composition obéit de nouveau à l'horizontale. Les personnages se rangent selon deux lignes horizontales sur les côtés et sur une autre au second plan au milieu. Une certaine frontalité assez rigide barre encore plus la profondeur. Tous les corps se déploient parallèlement à la surface, excepté celui d'Abraham à gauche. Tout au plus, avons-nous un *sentiment* du paysage, un sentiment de la fraîcheur de la nature et de l'air qui environne tout. Ce sentiment classique, ces accessoires hellénistiques n'ont donc jamais pu disparaître complètement. Constatons le fait et n'en cherchons pas trop la cause, car elle est évidente. Aucune forme artistique ne jouit à aucune époque d'une exclusivité. Nous avons vu un exemple à l'époque précédente. En voilà un autre, non point de la rétrogression, mais de la « rétrospectivité ».

Toutefois, il me semble que c'est la dernière œuvre de ce genre à Ravenne. Déjà une quinzaine d'années avant (la mosaïque que nous venons d'analyser fut exécutée vers 550) le maître qui a décoré l'abside de Saint-Appollinaire in Classe a pu offrir une autre solution du problème, tout en travaillant avec les mêmes éléments naturalistes.

La Transfiguration de Jésus-Christ sur le mont Thabor (fig. 18). — Au milieu d'un cadre ovale, on voit une puissante croix, parmi 99 étoiles d'or. Dans la croix la tête du Christ, vers laquelle se tend la main de Dieu. Sur les côtés apparaissent deux demi-figures : celles de Moïse et d'Elias. Le fond est doré. Plus bas, les trois brebis symbolisent les apôtres Pierre, Jacques et Jean qui ont été présents à la transfiguration. La scène d'en bas représente saint Apollinaire dans l'attitude de l'adoration, flanqué de 12 brebis, 6 de chaque côté. Autour de lui s'étend un vaste champ, où

poussent avec abondance printanière des herbes, des fleurs, des buissons, où sur des pierres verdâtres chantent des oiseaux. Cependant la mise ensemble de ces éléments diffère complètement de la composition du *Sacrifice d'Abraham*. Ici, chaque objet, chaque fleur, chaque pierre, est posé séparément à la surface. Le mosaïste déploie les éléments les uns à côté des autres, au-dessus des autres. Ce procédé donne pour résultat un ensemble de tapisserie. Il y manque un véritable rapport spacial ou pictural. Evidemment, c'est un principe de décoration qui n'est pas déplacé. La tapisserie décore la surface sans y apporter un volume nouveau, étranger, qui pourrait se désaccorder avec l'architecture. Après les analyses précédentes, il n'est peut-être pas nécessaire d'entrer dans les détails, pour démontrer le caractère de la scène, pour observer la soumission avec laquelle la composition épouse et suit la forme de l'architecture.

Mais retournons maintenant à Saint-Vital où, vers 565, un artiste a exécuté les mosaïques fameuses avec les portraits impériaux, résumant la dernière fois la vraie et grande tradition de la décoration Ravennate.

L'Impératrice Théodora et sa cour. — La dizaine de personnages apparaissent dans un intérieur, mais le fond est *un et neutre*. Le groupe principal, les deux officiers, l'Impératrice et les deux dames, se dessinent de face, dans une position frontale assez disciplinée. Les autres femmes forment un bloc, leur plasticité se développe moins, leur regard ne nous cherche pas. La file des personnages est reculée un peu par la strie de l'espace qui se développe devant eux.

Justinien et sa cour (fig. 19). — Les principes qui animent la scène précédente se font valoir avec une force bien supérieure dans cette composition. Il aurait été inutile de pousser plus loin l'analyse de la mosaïque de l'Impératrice, puisque cette autre œuvre nous renseigne complète-

ment sur l'ensemble et sur les détails. C'est le point final de l'évolution d'un art. Sur la frise de Sant-Apollinare Nuovo, on a posé des figures en cadence. Ici s'étale sévèrement un mur de figures. Le fond d'or projette véhémentement à la surface ces êtres impassibles. Les visages sont caractéristiques et individualisés, mais certaines correspondances dans les figures, presque mécaniques et pourtant très vivantes, les tiennent solidement ensemble. Je ne pense pas seulement aux plis, mais surtout à ce mouvement suggestif qui se répète sept fois et qui veut que le coude et le bras inférieur droits des sept personnages au milieu se pressent contre leur corps, tous à la même hauteur, et donnent ainsi un accent répété, insistant. Je répète le mot : ces gestes sont presque mécaniques dans leur retour perpétuel, et pourtant, ils sont très vivants, motivés et naturels. C'est la qualité toute spéciale et une très grande qualité de cet art ; construction presque abstraite, à l'aide d'éléments que la plupart des arts considèrent comme étrangers à la représentation de la figure humaine et de la nature ; construction en vue de résultats architectoniques, laquelle cependant arrive facilement à évoquer des corps véritablement respirants, vivants, qui sont doués d'un organisme physique aussi bien que d'une vie intérieure, d'une âme. C'est l'essentiel dans la mosaïque ravennate, c'est ce qu'il faut sentir pour la comprendre entièrement.

Arrêtons-nous ici pour un moment et tâchons de jeter un coup d'œil d'ensemble sur nos résultats. Quel est l'enseignement que donne Rome, quel est celui que fournit Ravenne ? Quel est enfin le progrès qui se marque pendant les trois siècles au cours desquels se forment les diverses décorations ?

Nous avons surpris les artistes romains au moment où, perplexes, ils ont ou accepté sans réserves les traditions

antiques, ou poussé la réaction jusqu'à l'autre extrémité. (Mosaïques de Libère.) Et mieux encore, nous avons eu la preuve qu'il existait, d'une certaine manière, une lutte latente entre les différentes solutions. Songeons à *l'Adoucissement de l'eau de Mara*, où cette lutte, en forme plus ouverte, a jeté le mosaïste dans le plus grand embarras. La collision entre les volontés différentes a donné par exemple cette anomalie que l'horizon n'est pas le point de rencontre de la terre et du ciel, mais celui du ciel et du rideau d'or.

Cette conception a servi d'intermédiaire entre l'espace complet et l'espace réduit. L'auteur des mosaïques de l'Arc de Triomphe a accepté cette forme mixte comme obligatoire pour toutes les représentations. Le fond d'or anéantit définitivement le paysage, rend impossible le percement du mur. Le même résultat est visé par les artistes ravennates, toutefois avec une importante différence dans l'attitude, ou même, si on peut employer ce terme, avec une importante différence de tempérament. Les artistes ravennates n'acceptent aucun compromis, ils poussent jusqu'au bout leur conception. Le mur d'or se substitue complètement à terre et ciel. Quand le mosaïste obéit à l'architecture, il la suit sans déviation. A Rome, on voulait empêcher le percement du mur mais en même temps on se permettait de le creuser un peu, d'interrompre sa continuité, de le rendre plus profond par la petite bande de terre sur laquelle les personnages prennent place. De la même manière les mosaïstes de Ravenne n'acceptent pas de compromis non plus quand ils s'intéressent à un vaste paysage. Ils ne cachent pas la moitié de la nature par des surfaces dorées, comme s'ils se repentissaient de leur « franchise ». Tout au plus, ils cherchent à arranger l'ensemble, d'une manière qui les satisfasse, *sans introduction d'éléments neutres et purement décoratifs*. Il faut insister sur ce point caractéristique et important. Nous avons vu au cours du *vi^e* siècle plusieurs compositions importantes à Ravenne (les plus captivantes sont

les processions à Sant-Apollinare Nuovò et la cour de Justilien à Saint-Vital), dans lesquels le fond d'or couvre entièrement la surface et s'impose avec persistance ; mais en même temps il existe d'autres représentations, assujetties à la même discipline, d'où le fond neutre est exclu. Pendant le iv^e et le v^e siècle, toutes les fois que l'arrière-plan d'une mosaïque n'est pas doré, un espace à trois dimensions, un paysage s'établit. Il a fallu inventer la surface neutre pour pouvoir faire abstraction du paysage. A Ravenne, non seulement on tire les dernières conséquences de ce procédé, mais on arrive aussi à posséder une telle discipline que même en l'absence de l'or, la composition avec des éléments naturalistes se passe de la troisième dimension et se subordonne à la volonté de l'architecture. Il n'est peut-être pas sans intérêt d'examiner quel parti on tire des éléments particuliers de la composition pendant cette évolution.

La couleur. La fonction de la couleur peut être triple. Rappelons-le encore une fois. Comme la perspective linéaire, par la formation géométrique et par le changement des dimensions indique que la distance transforme pour nos yeux la forme, la perspective aérienne, par une réduction de la gamme, par un caractère plus voilé de la palette peut indiquer les changements de la couleur à travers l'espace. Ainsi la couleur sert d'abord à la construction de l'espace. Secondement, elle forme un élément très important dans la composition. La relation entre plusieurs corps et objets se définit non seulement par des rapports spaciaux ou des rapports plastiques, mais aussi par des rapports dans la couleur. Tout comme les volumes, les surfaces peintes peuvent ou donner de l'équilibre à un tableau ou au contraire rompre cet équilibre. Mais les volumes suggèrent une impression quelconque par leur densité et leur poids, tandis que les surfaces colorées agissent en vertu de leur tonalité sombre ou claire, lumineuse ou mate, etc..., selon un système qui, à cette époque, loin d'être codi-

fié ne fut que plus naturel et conforme à l'expérience immédiate des yeux.

La composition n'est pas seulement un système d'équilibre ou de déséquilibre, elle est aussi une manière de répartir les éléments anecdotiques selon leur importance ; et ici la couleur joue un grand rôle, étant donné qu'elle est très susceptible de distribuer des accents.

Enfin, faisant abstraction de la couleur considérée comme participation à la création de l'espace et à la mise en accord des volumes différents, par son existence même, cette couleur détermine le caractère décoratif d'une œuvre.

La couleur comme moyen d'évoquer la troisième dimension n'a pu trouver emploi que dans quelques mosaïques du Pape Libère et (au moins théoriquement) dans quelques scènes ravennates, parce que les autres décorations ont renoncé à la recherche d'un paysage vu dans le lointain. Mais est-ce que les artistes de cette époque ont connu et pratiqué la perspective aérienne ? D'une manière préconçue et scientifique, ils l'ont totalement ignorée, et ce n'est pas un fait surprenant. Ils ne se sont rendus compte que d'un fait : pour que le troisième plan se détache nettement, il faut qu'il soit énergiquement différencié dans la couleur. Mais aucune règle ne prescrit le mode de différenciation. Le plus souvent, il s'agit de montagnes au fond. Leur couleur varie. Dans une composition elles seront peintes d'une couleur plus foncée que le reste ; dans une autre elles apparaîtront plus claires. (Voir les scènes de la vie de Jacob.) Les deux vérités que reconnaissent les mosaïstes sont les suivantes :

1, Par les variations de la couleur naturelle, on peut donner une illusion de la profondeur. Ainsi, par exemple, si une étendue verte sert de base aux personnages, les artistes ne donnent pas la même tonalité à toute l'ampleur de l'étendue. Ils emploient d'abord le vert sombre, puis le vert clair, jaune, etc... On comprend que cette suite de

couleurs donnera l'impression d'une suite de profondeurs.

2. Le coloris naturaliste (les fleurs bleues, les montagnes grises, l'herbe verte, etc...) donne l'impression de l'espace construit, de la profondeur ; les tons neutres ou décoratifs suggèrent un espace limité, empêchant le développement de la profondeur.

On profite de la couleur bien plus largement quand on l'utilise pour l'intérêt de la composition. Dans les scènes mouvementées de Libère, les protagonistes ont des vêtements plus vivement colorés que les comparses. Notre attention est attirée par les deux ou trois personnages principaux par le rapport que créent les draperies éloquentes, tandis que les autres personnages restent neutres dans leurs costumes éteints. Sur l'Arc de Triomphe de Sainte-Marie-Majeure, la large scène de l'Annonciation unit sept anges, la Vierge et saint Joseph. Les deux derniers seulement ont des draperies colorées, les anges sont vêtus uniformément de blanc. L'œil retrouve sans hésitation les protagonistes. Certes, cet art a travaillé avec des couleurs typiques qui doivent symboliser toujours les mêmes personnages, mais les mosaïstes ont tiré parti d'une manière fort artistique du coloris imposé, en le distribuant à la surface selon les exigences de l'ensemble lisible et équilibré. A Ravenne, on préfère la richesse à la variété. On ne cherche pas tant l'effet par le contraste que par la somptuosité d'un ou deux tons splendides. L'alternance infinie du blanc et de l'or sur la frise de Sant-Apollinare est un des secrets de la majesté dont elle nous donne l'impression.

C'est une coloration purement décorative, on n'avait point senti le besoin d'un autre principe ; il n'existait plus d'obligation de mettre en rapport beaucoup de personnages, il s'agissait de rendre somptueuse une représentation hiératique où les unités sont tout simplement juxtaposées. On comprend que les vastes scènes dramatiques doivent être colorées d'une tout autre façon que les suites de portraits

ou que les symboles religieux. Ainsi entre le ^{iv}^e et le ^{vi}^e siècle nous constatons la réduction de la palette et la suprématie des couleurs décoratives et neutres. (Neutres au point de vue des couleurs de la nature où rien n'est jamais doré.) Les femmes dans la scène *Moïse rendu à la fille du Pharaon* étaient vêtues de costumes jaunes, verts, bleu, etc. ; on ne retrouve plus cette variété dans *la Cour de Justinien*. La réduction de l'espace a rendu le milieu abstrait, et par la même occasion le caractère de la couleur s'est neutralisé. Ce sont des phénomènes parallèles et inséparables. Le fond d'or a défendu le mur contre le percement : c'est sa fonction tectonique ; en même temps, il lui a communiqué sa splendeur, sa puissance rayonnante : c'est sa fonction décorative. La représentation se passe dans un « milieu abstrait » parce qu'aucun élément ne localise l'action dans un espace donné, spécifié : elle existe comme en dehors de l'espace. L'emploi de l'or a rendu « abstrait » le fond aussi parce qu'il ne peut pas être identifié avec nul décor naturel. Le fond neutre fait apparition sur quelques fresques de catacombes. Mais là, il s'agissait d'un art ornemental et symbolique. Les images conventionnelles chrétiennes avaient les formes calligraphiques de l'art pompéien. C'était un art de surface, un art linéaire. La présence de taches d'or a été accidentelle encore dans la plupart des scènes Libère. Dans *l'Adoucissement de l'eau de Mara*, la rivière bleue, les buissons, les arbres devant le rideau d'or se couvrent de verdure. Les mosaïques de l'Arc de Triomphe gardent la bande colorée de terre, gardent le ciel et les nuages blancs. A la coupole du Baptistère des Orthodoxes les palmes elles-mêmes sont dorées, seul le ciel reste bleu. La frise de Sant'Apollinare Nuovo et plus encore les portraits impériaux se débarrassent définitivement des accidents colorés. Dans ces circonstances, *l'ombre* perd, elle aussi, toute la signification qu'elle pouvait avoir auparavant. Il est vrai que son importance n'a jamais été capitale. L'unité de la lumière

fait défaut à cette époque. L'ombre et la lumière ne sont pas employées ni dans l'intérêt de la palpabilité de l'étendue, ni dans l'intérêt de la plastique. On trouve cependant assez souvent des figures qui jettent une ombre. Mais celle-ci est réduite au minimum : une tache noire ou sombre sans importance organique.

L'espace et la plastique. — Comme nous l'avons vu, l'importance de la formation de l'espace et de la nature est très variable pendant les iv^e et v^e siècles. Dans la grande majorité des exemples analysés, le milieu, l'étendue, furent étudiés avec autant de force, autant de soin que le corps humain. Le porteur de l'action, le centre de la représentation, semble être le corps plastique. Mais au fond il s'agit d'une collaboration de deux facteurs dont l'importance est égale. Voyons la synthèse formelle de ces deux facteurs.

Pour rendre plastique un corps ou un objet, il faut déterminer sa place dans l'espace avec les procédés qui éveillent l'impression du volume : les raccourcis, les valeurs linéaires pénétrant dans la profondeur, etc... ; en outre, il faut déterminer les moyens purement pittoresques qui jouent aussi un rôle important. Mais n'oublions pas qu'un corps peut être plastique en quelque sorte en soi (si les membres se coupent, se voient en raccourci, etc...) sans être en rapport immédiat avec l'espace. C'est le cas assez souvent dans les peintures des catacombes. (Par exemple : *le Christ au milieu des Saints*. Coemeterium majus, Wilpert, 170.) Dans ces représentations cependant, il y a toujours quelque chose d'inquiétant, quelque chose d'incompréhensible et abstrait, comme une apparition. Dans la plupart des monuments traités nous assistons à une prise de possession beaucoup plus complète de l'espace par le corps.

Il est vrai que parfois la fusion n'est pas entière. Les figures sont posées en avant, sur une même ligne horizontale. Tout le dynamisme de l'action prend cette seule direction de manière que le reste du paysage demeure isolé de

l'avant-plan. Les corps donnent un peu l'impression du relief, parce qu'ils manquent de liberté. Il faut noter que le mouvement joue un grand rôle dans la notion de plastique. Si tous les mouvements des personnages sont parallèles à la surface, l'impression de plasticité souffrira grandement, tandis que les mouvements diagonaux ou dirigés dans le sens de la profondeur donnent une sûreté au volume du corps. On trouve cette dernière conception du mouvement dans le cas où les personnages ne sont pas tous sur un même plan (*Prise de Jéricho*, Sainte-Marie-Majeure). Si sa position est bien déterminée, un corps au second plan semble souvent plus plastique qu'un autre au premier. Cependant, il est nécessaire que les personnages possèdent la plus grande plasticité possible parce que leurs mimiques et leurs gestes expriment les paroles de la Bible et ont une valeur didactique. C'est pour cela que dans tous les cas où l'espace ne donne pas une suggestion assez vivante, les artistes durent choisir une position du corps qui renferme les plus amples possibilités plastiques : les trois quarts. C'est la position qui laisse voir la plus grande partie du corps, les deux yeux, presque tout le buste, etc..., et en même temps, à l'aide du raccourci, on crée une suggestion de la rondeur du corps, du volume autour duquel on peut tourner. La vue de face donnant un volume moins compliqué ne sera pas employée. Là où l'espace prête son concours fortement au volume, on évitera le trois quarts qui donne un aspect un peu rigide et artificiel. Ainsi dans le Rouleau de Josué, l'emploi du demi-profil, de la vue du dos, est beaucoup plus fréquent que celui du trois quarts profil.

Cependant, dès le moment que la limitation de l'espace est atteinte avec un moyen purement décoratif, avec une couche d'or servant de fond à une scène dramatique, l'importance de la figure humaine s'accroît très sensiblement. Au point de vue de la technique, les figures humaines et

les objets plastiques ne sont pas ajustés pour être posés dans l'Univers, mais ils sont nettement séparés de tout ce qui est la nature. Ils se suffisent. (C'est typiquement un procédé du continu qui engendre le discontinu.) La conception est facilement compréhensible : pour l'artiste et pour le dévot il ne s'agit pas d'un sentiment de l'ensemble mais de la signification individuelle de chaque figure et de chaque objet. Nous ne trouvons pas un seul personnage qui soit superflu. Le rôle de chacun est nettement indiqué par le scénario de la Bible. Les figurants ne sont pas des personnes détaillées et photographiées une par une ; ils forment une unité de contour, encore plus sévèrement que jadis.

L'importance du corps est due à deux circonstances qui se complètent. D'une part, chaque construction spatiale disparaissant, le volume se dessine avec une telle force que même en l'absence des éléments qui font comprendre la répartition des membres dans l'espace, sa plasticité devient complète et dense. D'autre part, quand nous avons analysé les conséquences du fond décoratif, nous nous sommes convaincus de ce que ce fond est très favorable à la plastique du corps parce qu'il fournit une surface d'où se détachent brusquement les formes projetées violemment en avant.

L'architecture et l'objet plastique. — Dans le Rouleau de Josué, une perspective très juste a fait valoir ses règles. Quand l'artiste a voulu accentuer la valcur plastique d'un objet, d'une architecture, il l'a mis en face de nous et a fait voir les côtés en raccourci. Il s'est efforcé de donner une solidité, une très grande vérité aux procédés linéaires. Les maîtres de S. M. M. ne se préoccupent pas de ces questions de précision. Selon leur conception, l'objet représenté a toujours un intérêt primordial au point de vue de la représentation. C'est une réalité que les artistes peuvent souligner pour la facilité de la compréhension. Ainsi dans

la *Séparation de Loth et d'Abraham*, on voit à gauche une maison. La façade est dessinée de face pour que l'on voie la porte. Mais ayant peur que la réalité, la profondeur de la maison où l'on habite, se perdent parce que la vue de face ne représente qu'une surface, l'auteur fait voir les côtés, les murs de la maison en raccourci. De même, toutes les fois que le Tabernacle est représenté, nous voyons à la fois la face sans raccourci, un côté et le toit plat en raccourci. C'est un procédé dont seulement les germes se manifestent à présent, et dont toutes les conséquences seront tirées plus tard, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Ce procédé nous permet de pénétrer profondément dans la volonté créatrice des artistes. Deux idées s'opposent. Dans le Rouleau de Josué, le peintre part d'un point expérimental, d'un point qui correspond à la vérité visuelle. Il a remarqué que, visant les objets d'un point quelconque, ils sont visibles seulement en partie, parce qu'il y a des côtés qui se voient fragmentairement ou ne se voient pas du tout. Il a voulu donner un cachet de réel à son œuvre, mais le but qu'il a poursuivi était purement artistique : traduire fidèlement dans une image ses impressions visuelles. L'ancien peintre chrétien n'accepte pas ce point de vue purement artistique. Il pense avant tout à l'illustration. Il dessine les accessoires, non point tels qu'ils lui apparaissent dans l'espace, mais tels qu'il lui paraît qu'ils sont caractéristiques et reconnaissables. La vérité ne lui suffit pas, parce que la vérité peut déformer. Il voudrait montrer à la fois les quatre surfaces d'un corps. Mais comme cela est impossible, il montre le plus qu'il peut : trois côtés, pour qu'aucun doute ne soit possible sur la signification de l'objet présenté.

La foule. — Un autre aspect « antinaturaliste » de la question de l'espace résulte de l'effort qui vise à représenter seulement ce qui est vraiment et individuellement nécessaire. Quand il s'agit d'une foule de figurants, l'artiste part de l'hypothèse que ce qui importe au spectateur,

ce n'est pas la qualité des individus, leurs manières et leurs valeurs plastiques, mais seulement le fait qu'il est en face d'un groupe d'individus qui n'existent qu'en tant que membres d'un ensemble. Il ne cherche donc pas à réaliser ces êtres comme des corps plastiques. Il se contente de donner une stabilité, un volume de deux ou trois personnages qui sont en face de nous, et au lieu d'introduire le reste dans la profondeur, il dessine seulement des têtes au-dessus des têtes des quelques premières figures. Il néglige non seulement la distance qui devrait s'ouvrir entre chaque personnage, mais il oublie même de dessiner le corps et les pieds. Cette perspective des foules est par conséquent presque exclusivement linéaire : un cadre de contours.

Un autre emploi du corps dans l'intérêt de la composition (pourtant plus rare) consiste dans l'agrandissement des dimensions des protagonistes, que nous avons signalé quelquefois.

Les accidents de la nature. — Il est tout à fait naturel que la présence des éléments qui meublent un paysage, la présence d'arbres, de fleurs, de buissons, etc..., soit signalée là où il existe un paysage. Les accidents de la nature abondent donc dans les Mosaïques de Libère ; nous avons parlé du beau jardin au côté gauche de la composition *Issac bénit Jacob*. Quand le fond neutre anéantit l'espace profond, ces accessoires ne disparaissent pas, mais leur emploi devient plus économe et leur fonction moins organique. Dans les processions de Saint-Apollinaire les palmes sont employées comme des colonnes : de hauteurs égales, disposées en distances égales, elles séparent les personnages. Leur forme ne change pas, elles sont toutes pareilles et perdent ainsi leur aspect naturel. A l'abside de Saint-Apollinaire in Classe, les éléments de la nature sont comme brodés à la surface.

On pourrait remarquer que dans d'autres scènes, comme

par exemple le *Sacrifice d'Abraham* (Saint-Vital), on retrouve tous les accessoires qui furent employés dans les œuvres du iv^e siècle. La question de savoir quelle est la place que cette scène occupe dans l'évolution fut éclaircie déjà. Nous avons même parlé de son traitement particulier en étudiant le paysage. Et quand nous avons affirmé que les conceptions antiques ne disparaissent jamais totalement, il devait être sous-entendu que la même remarque vaut aussi pour les détails. Il ne s'agit pas d'établir une règle qui commande sans tolérance toutes les œuvres d'une époque. Il s'agit de démêler les éléments, les accents nouveaux, de les expliquer et de les comprendre.

Ainsi, dans l'ensemble et dans le détail, nous avons pu discerner les germes et suivre le développement de l'ancien art chrétien. L'Asie Mineure, Rome et Ravenne ont été nos champs d'investigation, et un des résultats des plus intéressants que nous puissions enregistrer est que sur les différents territoires, les principaux problèmes artistiques ne sont point différents. Avec une spontanéité instinctive, les mêmes questions jaillissent, et encore plus, les mêmes solutions se proposent partout. La miniature trouve son chemin plus promptement ; elle est une œuvre plus immédiate et moins liée dans sa technique que la mosaïque. Rome hésite davantage, avance plus timidement : nous en avons fourni les raisons plus haut. Ravenne, dans ses meilleures œuvres, s'engage à donner la forme définitive à l'art nouveau, elle a profité de quelques inspirations qui n'ont pas pu arriver jusqu'à Rome.

Mais ce sont des différences dans les nuances. La route choisie est toujours la même. Quelques artistes la prennent délibérément, les autres avec plus de timidité, mais sans aucun doute, le besoin de renouveler l'art se fait sentir dans la même forme, se concentre autour des mêmes

problèmes essentiels, longuement étudiés dans les pages précédentes, et en Asie Mineure et à Ravenne et à Rome. Ainsi ce triple enseignement, en se contrôlant et en se complétant, arrive à former une seule, puissante et indestructible unité.

V. — L'ANCIEN ART CHRÉTIEN DU VI^e AU IX^e SIÈCLE

Vers la deuxième moitié du vi^e siècle, l'art chrétien établit définitivement son style. Il a su créer son langage propre, ses formes spécifiques, il a fourni l'expression adéquate et complète, vraisemblablement la seule possible, que commandait l'époque. Pour l'avenir, il ne resta plus aux artistes qu'à adopter cet art et à l'interpréter selon leur tempérament et leurs aptitudes d'exécutants. Le rythme de la création devient toutefois très lent. Rien ne fait écho aux œuvres ravennates, aux puissantes décorations de Sainte-Marie-Majeure. Le ralentissement du premier grand élan se fait sentir non seulement dans la quantité, mais aussi dans la qualité des œuvres en mosaïque... L'art n'est jamais en équilibre. Les artistes montent quand ils luttent et descendent quand ils ont vaincu. Les principes de la décoration d'églises étant établis, on commence à les employer rigoureusement, schématiquement. Une tendance géométrique s'impose de plus en plus. La mosaïque est la matière la plus dangereuse à ce point de vue. Elle se prête très facilement à la suppression de l'individualité, à l'uniformisation. A partir du vii^e siècle, les artistes ne sont plus dignes des magnifiques créations des trois siècles précédents. Ils perdent leurs qualités les plus précieuses. C'est peut-être le manque de vivacité, de puissance et de force que nous leur reprochons le plus. Ils

font songer au mot de Goethe, employé dans un autre sens, « ils n'ont pas vu le monde avec de grands yeux ». Le fond d'or tend à disparaître des murs des églises romaines et, avec lui, disparaît le plus impressionnant des éléments décoratifs, le plus captivant des effets grandioses. L'anéantissement de ce barrage, qui, toujours parallèle à la surface, a été le défenseur fidèle de l'architecture, nécessita l'invention d'un autre fond, et l'invention n'a pas été toujours des plus heureuses. On n'a rien trouvé qui ait pu remplacer le rideau d'or dans ses fonctions. La composition en souffrira autant que la qualité plastique du corps. Les valeurs linéaires posséderont une trop grande importance. La mosaïque ne pourra plus répondre à sa magnifique et double vocation ; elle fournira une décoration modeste et une illustration insuffisante.

La miniature se maintiendra à un niveau plus haut que la mosaïque. Le travail plus immédiat, plus personnel sauvegardera ce qu'il y eut de palpitant, d'humain dans la création des époques précédentes. L'accent individuel prêterà toujours son riche concours à la représentation. La vivacité, le caractère dramatique resteront parmi les grandes vertus des miniatures. Néanmoins leur évolution suit à peu près la même ligne que la mosaïque. Les mêmes principes serviront de base et les mêmes défauts (mais moins sensibles) résulteront de l'interprétation rigide des principes. L'illustration deviendra encore plus intellectuelle qu'auparavant. Parfois l'on renonce complètement à la réalisation d'une scène synthétique (si l'on veut bien entendre par ce mot une œuvre qui unit à la clarté de l'anecdote le souci des problèmes purement artistiques, comme l'espace, la répartition harmonieuse des surfaces, etc.). Alors l'artiste se limite à la juxtaposition primitive des éléments. En même temps, la relation entre les différentes parties commence à se définir moins par un rapport organique et naturel, que par une ordonnance géométrique ou plutôt planimé-

trique. Ainsi, la composition, au lieu de se bâtir sur des harmonies, des concordances, des symétries qui lient ensemble les surfaces et les volumes à l'intérieur même de l'image, sera déterminée très souvent à l'aide d'un cadre extérieur et linéaire. Le fond neutre est indispensable : il ne cesse d'exister et d'empêcher la formation de la troisième dimension. Mais le beau pourpre cède la place à des tons indifférents.

LES MINIATURES

LES MINIATURES DU DIOSCORIDE DE VIENNE ¹.

En parlant de la spontanéité et de la force de l'ancien art chrétien, nous avons signalé en quelques mots que, dès le v^e siècle, les sujets laïques, les récits païens apparaîtront sous les formes nouvelles, seront réalisés à l'aide des procédés hostiles à l'esprit antique. Nous ne voulons pas prétendre que cette règle ne tolère jamais d'exceptions, mais, pour en démontrer la solidité, nous présentons les miniatures du Dioscoride comme la preuve la meilleure. C'est une œuvre qui fut faite vers 510, à Byzance, pour la Cour impériale. Ce fait est très important. On trouve encore à la Cour un penchant marqué pour l'antiquité, motivé par la langue, les habitudes, la qualité du goût. Le Dioscoride nous enseigne de quelle façon les éléments, les détails grecs sont utilisés, spécialement dans l'ornement et dans la conception plastique.

L'ouvrage est un traité sur les plantes, écrit pour la princesse Juliana Anicia, petite-fille de Valentinien III (morte en 524). La dédicace, avec le portrait de Juliana, se trouve sur la sixième feuille. Les cinq feuilles précédentes sont ornées aussi de grandes images. Sur la première, on voit un paon superbe ; sur la deuxième et la troisième, les groupes de six médecins fameux de l'antiquité, un des

1. J. de Karabec, etc. : *Dioscoride Codex... Vindobonensis Méd. Gr. I. Lugduni Batavorum*, 1906.

groupes prenant place aux pieds du Centaure Chiron, l'autre aux pieds de Galien. Les miniatures des deux pages suivantes présentent Dioscoride lui-même en compagnie de personnages allégoriques. Suivent dans le texte d'innombrables reproductions de plantes, exécutées d'une manière très heureuse. La fidélité scientifique n'exclut pas un dessin habile et gracieux. A la fin du volume, quelques animaux complètent l'illustration : des serpents, des oiseaux divers, etc. Ni les plantes ni les animaux ne nous retiendront. Ce sont des figures pour un texte, des objets morts, évoqués par quelques lignes. Il n'est pas invraisemblable que ces figures soient des copies d'œuvres alexandrines. La grande ville égyptienne fut, on le sait, un des centres les plus fameux de l'étude de l'histoire naturelle.

D'ailleurs, même au point de vue purement artistique, la série de miniatures révèle des souvenirs divers, accuse la présence d'esprits différents. Non seulement les plantes, mais aussi les animaux rendent assez nettement la manière alexandrine, tandis que le modelé des figures humaines évoque un procédé hellénistique suivant de plus près l'antiquité. La présence des personnifications témoigne assez éloquemment de la qualité d'esprit de l'artiste. Il est vrai que son savoir technique n'est pas toujours capable de suivre ce penchant. Le peu de souci qu'il montre pour la construction de l'espace et son incapacité à cet égard mettent un obstacle sérieux à la création de corps vivants et organiques, et encore plus à l'établissement d'un rapport naturel entre eux. Enfin, la miniature dédicatoire est une image purement et entièrement byzantine, dénuée de tout élément antique.

Les deux premières miniatures (représentant des portraits de médecins fameux) (fig. 21). — Dans un cadre bordé par de très riches décorations, on voit sept figures : aucun accessoire ou fond de nature n'est visible. Tous les médecins sont donc littéralement assis à la surface, partagés verticalement en trois rangs. L'artiste ne pense pas à expéri-

menter avec les éléments qui forment l'espace. Le type des visages, des vêtements est archaïsant, mais la composition est assujettie aux mêmes règles que nous avons vues apparaître auparavant, dans des œuvres exécutées non pas à Byzance, mais dans des pays plus orientaux. Ici comme là, nous cherchons en vain le « devant » et « l'arrière ». Tout le monde est posé sur la même surface, mais du moins pas une figure ne coupe l'autre, et une conséquence fatale de la composition, — l'oppression de l'un ou de l'autre des éléments, — est ainsi évitée. De même la base manque absolument, ne serait-ce qu'une petite bande de terre, comme il y en a dans le *Rossanensis*. Chaque figure reçoit son petit socle. Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'une action, mais seulement d'une présentation d'individus, qui doivent être considérés séparément, l'un après l'autre.

Première miniature du Dioscoride. — A gauche, on voit Dioscoride assis dans un fauteuil, posant les pieds sur une escabelle. Il est de trois quarts, comme la jeune femme debout près de lui, — Heuresis, la découverte. Entre eux, un chien fait le beau et veut attraper la mandragore qu'Heuresis tend au médecin. Au fond, une architecture, dessinée très sommairement, ne développe pas un grand volume. Relativement à celle-ci, la scène a tout au plus la valeur d'un haut-relief.

Dans tout le Codex, c'est seulement la deuxième miniature du Dioscoride qui éveille des réminiscences d'un espace à l'antique, mais sans une véritable atmosphère. Trois figures sont dessinées : au milieu une jeune femme, l'Epinoia, la mandragore à la main ; à gauche un peintre (peut-être encore une fois le Dioscoride) regarde en arrière et peint la plante miraculeuse. Le groupe présente un intérêt spécial à cause de l'architecture de fond. C'est une architecture en trois parties : au milieu, une niche hémicyclique avec une voûte en coquille et un fronton triangulaire ; aux côtés, deux ailes de portiques. Ces murs limitent

un espace qui est une véritable étendue, parce que les corps plastiques évoquent fortement une profondeur. Il faut noter encore que les trois parties de l'architecture donnent une clarté et un rythme à la composition : l'Epinoia apparaît devant la niche, les deux autres figures chacune devant une aile.

La miniature dédicatoire avec représentation d'Anicia Juliana (fig. 20). — C'est une miniature allégorique, de caractère cérémonial, où figurent sur un trône trois femmes et un petit génie, correspondant à la solennité du sujet : chaque figure symbolise une vertu de la princesse. Elle est assise entre l'Intelligence et la Magnanimité. Le petit génie qui lui tend le livre est *L'Aspiration vers la sagesse du Créateur*. La femme, enveloppée dans un manteau large, qui se prosterne par terre à ses pieds est *La Reconnaissance des arts*.

La composition entière est logée dans une étoile formée par deux carrés superposés et inscrite dans un cercle auquel les branches de l'étoile sont attachées par des nœuds. C'est une sorte de médaillon, dont le milieu s'offre pour abriter les cinq personnages. Ainsi, tous les éléments qui devraient donner l'illusion de la nature ou réaliser l'espace sont éliminés et on a l'attention fixée exclusivement sur des figures humaines, posées platement sur le fond foncé. Leur importance et leur force représentative ne sont diminuées par aucun détail, par aucun « naturalisme ». Au contraire, le cadre géométrique sépare les quatre femmes et le putto du reste de l'Univers, fait abstraction de celui-ci et donne aux personnages une pureté, une indépendance éclatantes.

D'ailleurs, le cadre en soi possède une haute valeur décorative, très aristocratiquement conçue. Cette qualité est tellement éloquente, qu'elle nous force à reconnaître l'impossibilité de chercher autre chose dans cette représentation qu'un caractère géométrique et décoratif

LE PENTATEUQUE ASHBURNHAM

Les miniatures de ce Pentateuque sont parmi toutes les œuvres de ces siècles remarquables surtout à cause de la rare et saisissante originalité de l'artiste miniaturiste, qualité que l'on ne rencontre pas toujours dans l'ancien art chrétien. On reconnaît dans son tempérament le mélange curieux d'une grande fantaisie et d'un extrême souci des détails, une préférence pour les mouvements expressifs, vigoureux, et avant tout, un amour prononcé de tout ce qui est décoratif. Naturellement, il suit le mouvement artistique de son époque, c'est-à-dire du ^{vii}^e siècle ; en d'autres termes, les tendances générales de son temps sont valables pour lui, mais il réussit à y joindre une forte marque personnelle, très appréciable et très significative. Tous les éléments que nous trouvions et trouverons caractéristiques de la miniature chrétienne se retrouvent dans le Pentateuque Ashburnham, mais transformés par l'esprit créateur d'un artiste vigoureux et vif, et complétés par des motifs dont l'originalité donne à cet art un accent heureusement nouveau.

Le maître de ces miniatures considère le parchemin *absolument comme un tapis dont la fonction est purement décorative*. L'unité de l'espace, l'illusion de la profondeur n'offrent pas plus d'intérêt que dans les miniatures précédentes et que dans le Cosmas que nous étudierons plus loin.

1. Oscar V. Gebhardt : *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, London, 1893.

Pourtant, il y a des différences remarquables entre toutes ces œuvres. Nous verrons que le Cosmas évite, autant que possible, la présentation d'une action, la narration d'un drame. Là où il est pourtant obligé de le faire, il inscrit les scènes dans un cadre géométrique. Le peintre des miniatures Ashburnham est purement épique, il aime les histoires, les anecdotes, les détails, mais rien n'est plus loin de lui que la géométrie rigide. Certes, lui aussi peut avoir besoin d'éléments stricts de limitation, mais il a assez de fantaisie pour trouver toujours un acceptable prétexte objectif à cette limitation. Le plus souvent, il dresse des architectures comme fond et développe l'action devant celles-ci. Ses architectures sont une de nos grandes joies. Presque toujours sveltes, élégantes, variées, elles s'inspirent d'une fantaisie gracieuse, mais elles ne manquent jamais de force à cause de la décision du dessin, de la clarté de la disposition et quelquefois de l'exactitude des détails. C'est d'autant plus admirable qu'elles sont des constructions purement linéaires :

La planche VI (Codex Fol. 18^a) contient plusieurs scènes (Sodome et Gomorrhe, Sarrah dans la maison d'Abimelech, Agar et Sarah, etc...). Les scènes sont placées sur la feuille l'une à côté de l'autre et l'une au-dessous de l'autre. Elles conservent leur indépendance par la variété de la couleur du fond et par une marge mince qui s'insinue entre les scènes. Les belles architectures présentent quelquefois un amas assez confus, mais la composition n'en souffre pas, car les personnages sont posés devant des colonnades, dans les portes et les fenêtres : ils sont donc encadrés et séparés.

La planche VIII contient quatre scènes de la vie d'Esau et de Jacob. Ici aussi, les scènes n'ont rien à voir l'une avec l'autre, se passant toutes dans des maisons diverses, qui s'élèvent à des niveaux différents. Les compositions ne visent pas une pénétration dans la profondeur, les per-

sonnages se font voir presque toujours de trois quarts développant leurs mouvements et leurs actions dans un sens horizontal.

La planche XI (Codex Fol. 40 a) est presque entièrement occupée par deux scènes : *Jacob recevant ses fils arrivés d'Egypte*, et *Joseph surveillant la moisson* (fig. 22). A gauche, on voit un bloc de maisons, avec de nombreuses fenêtres, par lesquelles regardent des curieuses. Devant la porte est assis Joseph, de trois quarts, contemplant ses fils, également de trois quarts. Devant eux, un large espace est occupé par des sacs pleins et par des ânes. Le peintre a fait bien attention de nous montrer séparément chaque âne et chaque sac, mais son unique moyen pour y arriver est de placer chaque objet au-dessus de l'autre, accentuant leur plastique individuelle. Si nous pensons à la scène de la Genèse de Vienne, *Joseph interprète les songes du Pharaon*, et, notamment, au groupe des animaux, une différence essentielle nous frappe. Dans ce dernier groupe, c'est seulement le premier animal qui est complètement dessiné ; des autres, nous ne voyons que les contours du dos et de la tête. Ce procédé vise encore à l'illusion, tandis que le Codex Ashburnham ne s'intéresse plus à l'illusion, et veut donner une totalité objective (la Genèse est une transition, un essai, elle était obligée d'accepter des compromis).

Plus intéressante encore et plus démonstrative est la partie droite du tableau. A gauche en haut, on voit Joseph, dans un champ de blé, surveillant les moissonneurs ; devant lui, un paysan s'agenouille et, encore plus en avant, cinq hommes, dans la même pose courbée, coupent les tiges de blé avec une faucille. Le miniaturiste n'essaie même pas de nous présenter ce champ, avec ses belles fleurs et les figures, comme une étendue à trois dimensions. Il ne pense nullement à donner l'illusion de l'espace. Les cinq moissonneurs sont placés exactement l'un au-dessus de la tête de l'autre, sans aucun raccourci, sans qu'une minime partie

de l'un soit cachée par l'autre. Un corps étant dessiné sur la surface, l'autre sera posé immédiatement au-dessus. Ainsi, ni une base commune, ni un devant, ni un arrière, ne peuvent exister. Mais ces questions n'intéressent pas le miniaturiste. Ce qui lui importe, c'est de présenter chaque objet, chaque corps, dans son volume parfaitement développé, dans une position et avec des gestes qui manifestent clairement l'action. Ces principes sont généraux et ils seront valables aussipour le Cosmas.

Au contraire, les autres qualités de cet artiste : la tendance épique et surtout la grande puissance décorative, toujours subordonnées à la pureté de l'action et du relief, ne sont que très agréablement et très remarquablement individuelles.

COSMAS INDICOPLEUSTES : TOPOGRAPHIE CHRÉTIENNE ¹.

Le livre du Cosmas fut vraisemblablement terminé entre 545 et 547, mais le manuscrit du Vatican est une copie postérieure. Les paléographes comme Montfaucon, Fabricio, Bandini ², sont d'accord pour fixer son origine au ix^e siècle. Les historiens d'art, comme Kondakoff, et après lui Venturi, placent la Topographie au vii^e siècle.

Toujours est-il que les miniatures du Cosmas caractérisent l'art que nous étudions mieux que tout autre monument. Kondakoff l'a remarqué déjà ³, et ce qui est vrai pour ses problèmes spéciaux est vrai, grâce à l'unité du style des miniatures, pour nous aussi, qui n'employons pas les mêmes méthodes que Kondakoff, ni celles d'aucun autre historien de la miniature byzantine.

Dans la Topographie chrétienne, nous voyons la cristallisation de l'idéal byzantin et de celui de l'ancien art chrétien au point de vue de l'espace et de la relation entre l'artiste et la nature. L'effort vers une « totalité objective » que nous avons pu remarquer déjà dans le *Codex Rossanensis*, atteint son apogée dans cette œuvre ; parallèlement, la séparation définitive de l'objet représenté, la démonstration nue de ses qualités, indépendamment de la nature,

1. C. Stornaiolo : *Le miniat. della Topogr. Crist. di Cosma Indikopleuste* 1908.

2. V. ouvr. cité, p. 15.

3. Kondakoff : *l'Art byzantin*, p. 138.

du monde, de l'espace, est également atteinte. La Topographie, livre scientifique, accentue fortement le rôle de la miniature chrétienne : ce sont des figures pour un texte. Sur quelques feuilles, on voit l'utilisation d'un procédé commun et ancien : le groupement à la manière d'un relief.

Histoire d'Ezéchiel (Codex : 114^o-5). Cinq hommes sont placés sur une base horizontale, tous de trois quarts se dirigeant vers le même point et sur un même plan.

Mais, dans les miniatures comportant plusieurs scènes, ou bien une seule scène avec beaucoup de personnages, l'unité même d'une base commune manque. Le miniaturiste n'est lié par aucune dimension.

Le sacrifice d'Abraham (59 T. 22) (fig. 23). Dans un cadre large, nous voyons des scènes diverses. En haut, à gauche, deux serviteurs conduisent un petit âne. Plus bas, Isaac porte un fagot de bois sur l'épaule, et, plus bas encore, un mouton bêle, attaché à un buisson. A droite, presque toute la surface est occupée par la figure puissante d'Abraham. Il est deux fois plus grand que les autres personnages, son corps vêtu d'une tunique à larges plis est très fort ; sa tête est noble et expressive. D'un geste pathétique, il est prêt à tuer son fils, quand apparaît la main du Seigneur.

Sur toute la feuille, on cherche en vain une base horizontale ou diagonale qui marquerait une direction parmi toutes les scènes. On ne trouve pas un seul élément constructif, architecture ou accident naturel, pour créer l'espace à trois dimensions. Les groupes sont placés au hasard dans le cadre, ce qui importe, c'est qu'ils soient caractéristiques.

Ce rôle prépondérant de l'illustration nous convainc que l'illusion ne sera recherchée par aucun moyen. Tout se déroule en surface, est exposé avec véhémence aux yeux. Il est très intéressant de voir quels sont les procédés inventés par le Cosmas pour atteindre encore plus complètement ses buts artistiques. Cette manière de poser les acteurs continuel-

lement l'un à côté de l'autre, l'un au-dessous de l'autre, peut anéantir la clarté, la netteté de l'illustration, lorsque l'artiste doit figurer beaucoup de personnages. Etant donné que l'organisation de l'espace dans le sens de la profondeur est contraire à ses principes, il organise l'étendue dans un sens qui n'obéit qu'à la surface, il fait une organisation de figures géométriques. C'est un principe d'espace que l'antiquité n'a pas connu, quand il s'agissait du corps humain, et qui, sous cette forme, apparaît ici pour la première fois dans l'art occidental. La signification de cette forme nouvelle apparaît tout à fait clairement dans deux scènes :

Le campement des Israélites (fig. 24). — La page est occupée par deux carrés dont le plus petit est inscrit dans le plus grand ; celui-ci est divisé de chaque côté en trois parties rectangulaires. Au milieu de la plus petite, prend place le tabernacle, en forme de damier. Moïse et Aaron sont debout auprès de lui, occupant le côté est, tandis qu'à l'ouest, au nord et au sud, on voit les lévites. Ensuite, il faudrait imaginer que les douze tribus entourent la scène du milieu, sur le même niveau, différenciées dans la profondeur. Au lieu de cela, le Cosmas inscrit les représentants des tribus dans les douze cadres du carré et étale ceux-ci comme des couches les uns au-dessous des autres ou les uns à côté des autres. Ainsi, le miniaturiste assure l'ordre géométriquement et expose séparément les éléments au spectateur. Celui-ci, au lieu d'avoir une impression générale, est forcé de lire graduellement les figures sur la feuille.

Le deuxième exemple de ce procédé est :

David et les chœurs musicaux (Fol. 63 v. — T. 26). David est assis sur un trône, au milieu ; au-dessus de lui, on voit le buste de Samuel ; au-dessous, deux danseuses. A gauche et à droite il y a deux fois trois cercles, contenant chacun huit chanteurs, accroupis de telle manière que deux chanteurs opposés forment un axe du cercle. Ce sont des chœurs divers, que l'on ne doit pas confondre. C'est pour

cette raison que chaque groupe est inscrit totalement dans un cercle individualisé. De nouveau, le spectateur ne cherche pas la différenciation dans l'espace : elle lui est donnée à la surface. On peut contempler les éléments l'un après l'autre, dans un ordre d'une clarté absolue.

Il est remarquable cependant que l'idéal de l'élimination de la profondeur et les procédés qui le réalisent ne peuvent pas anéantir d'une manière absolue toute réminiscence d'une étendue à trois dimensions. Même dans le Cosmas, où nous avons trouvé l'esprit cristallisé de l'ancien art chrétien, nous découvrons une miniature où l'artiste vise à une illusion de la profondeur.

Lapidation de saint Etienne (F. 82 v. — T. 47). Le saint est agenouillé à la partie inférieure du tableau, les bras étendus devant un mur qui rappelle un amphithéâtre. Derrière le mur, huit jeunes hommes, aux gestes assez variés, jettent des pierres. Dans le coin gauche inférieur, on voit le prophète Saül. Ici, évidemment, nous avons une scène dont l'ordonnance fut imaginée sur les trois plans : le saint, l'espace vide borné par le mur, puis les jeunes gens. Il était vraiment difficile d'éviter cette disposition. Pour pouvoir représenter une *action*, une relation immédiate et active entre les acteurs, le miniaturiste devait employer la technique, plus ou moins conservée, qui est apte à réaliser un pareil sujet. Cette technique est assez maladroitement employée ici. L'artiste ne connaît même plus les éléments d'un tel art. Par exemple, l'amphithéâtre, que l'on devrait voir très raccourci, est dessiné suivant un demi-cercle régulier.

La présence de cette exception seule démontre encore plus fortement que le Cosmas est un des monuments les plus caractéristiques et les plus complets de l'art que nous étudions.

LES MOSAIQUES

Les mosaïques chrétiennes exécutées entre les ^{vi}^e et ^{ix}^e siècles témoignent d'une décadence profonde de l'art. L'époque ne fut guère favorable à la création artistique. Des événements historiques malheureux, des guerres, de terribles épidémies sèment la misère, particulièrement en Italie. Ce n'est plus le moment d'offrir de riches décorations aux églises. La ligne des hautes traditions se rompt, et même les papes les plus décidés à être des mécènes, ne trouvent plus d'artistes capables de fournir des œuvres satisfaisantes. Il se crée un art de copies qui ne comprennent point ce qu'elles imitent.

Au cours du premier tiers du ^{vi}^e siècle, un artiste semble récapituler pour la dernière fois les anciennes ambitions. Dans un ultime élan créateur, il réalise une décoration puissante, majestueuse ; il ne se contente point de donner son adhésion complète à l'art nouveau, établi, il vise un but plus élevé : tout en faisant emploi sans réserve des principes de composition créés aux siècles précédents, il donne aux figures une ampleur véritablement romaine et veut ainsi réconcilier, coordonner les vérités fondamentales de deux arts. C'est l'artiste qui a exécuté entre 526-530, pour le pape Félix IV, les mosaïques de l'église des SS. Côme et Damien.

La mosaïque de l'abside (fig. 25.) — Cette œuvre magistrale ne raconte aucune action, elle présente simplement sept figures. Devant le ciel d'un bleu très foncé, coulent lente-

ment les ondes du Jourdain. Sur le beau rivage vert, terrain égal, animé par de petites fleurs et de vastes pierres, prennent place quatre saints et deux apôtres, — saint Paul (à gauche) et saint Pierre (à droite), chacun d'eux prenant par l'épaule l'un des saints titulaires de l'église, pour les présenter d'un geste grave et tranquille au Christ. Au coin gauche, on voit le pape Félix, portant le modèle de l'église, offert par lui ; au coin droit, saint Théodore, une couronne dans la main. Derrière eux, deux palmes d'or, de copieuses branches vertes, ferment tectoniquement la scène. Les troncs, élancés, élégants, très décorativement travaillés, suivent la courbe de l'architecture. Plus haut et plus en arrière, debout sur des nuages que le soleil, déjà invisible, colore d'une symphonie de roses et de violets, apparaît un Christ majestueusement divin, entièrement enveloppé dans une large draperie d'or.

L'étendue est aérée. Le ciel bleu, le fleuve blanc et bleu, le champ verdoyant, tout se revêt d'une couleur naturelle, agréable, printanière. Plusieurs plans se forment, rendus distincts par les tons différents et par les contours. Les corps accentuent encore plus puissamment l'organisation de l'espace. Venturi remarque avec justesse en eux la qualité vraiment romaine de l'attitude, — *romana potenza*. Les draperies pesantes tombent lourdement, les plis larges enveloppent des membres importants. Les contours des toges suivent toujours le mouvement des jambes, des hanches, des dos. Les corps sont massifs, spécialement les quatre du milieu, les figures de saint Félix et de saint Théodore sont un peu plus élancées. Tous jettent des ombres obscures, assez fortes.

Ces qualités caractéristiques, presque classiques, sont coordonnées par une composition dont nous connaissons les sources. Les figures, vues de face, posent les pieds sur une même ligne horizontale, ou presque. En tout cas, leur position est absolument parallèle à la surface. Ce res-

pect de l'ordre, cette stabilité prêtent une immuabilité à la décoration et la placent en dehors du temps, même en la limitant dans un certain espace déterminé.

La petite bande, le petit ruban qui s'étale au-dessous de la grande scène n'altère pas nos sentiments, il les renforce. Les agneaux qui sortent des villes saintes et s'arrêtent pour regarder l'autre brebis du milieu qui porte l'auréole, évoluent devant un fond d'or. Pendant les v^e et vi^e siècles, on voit dans les mosaïques, des animaux qui paissent paisiblement, et comme le font généralement les troupeaux : sans ordre, loin, près, vus de dos, vus de face, etc.. Les brebis de Saint-Côme et Saint-Damien paissent, obéissant aux règles de composition élaborées à Ravenne, elles se suivent, une à une sur la même ligne, tenant leur même distance, montrant le même profil, dans le plus grand ordre, solennellement.

C'est l'œuvre qui impressionna le plus les artistes des temps suivants. On l'imitera beaucoup trop pendant les siècles qui vont venir et d'une manière insuffisante, mesquine. Venturi analyse très finement ce processus d'épuisement total : « Les plantes s'étioilent, les figures humaines perdent leur vigueur et ne posséderont plus, comme dans les mosaïques de Saint-Côme et Saint-Damien, une puissance romaine. Toute la lumière que le mosaïste a posée ici dans les ondes, dans les petites fleurs du pré, sur les figures, jusqu'au portique de la cité d'où sortent les brebis, semblera s'évanouir, s'éteindre et ne plus donner de relief aux hommes et aux choses ¹. » Il y a beaucoup d'œuvres que nous connaissons seulement par description. Mais

1. ... le piante intisicheranno, come le figure umane che non avranno più, come nel mosaico dei Sti Cosma e Damiano, romana potenza. Tutta la luce che il mosaicista qui pose nelle onde, nelle pianticelle del prato, sulle figure, finanche entro il loggiato della città, da cui escono le pecorelle, sembrerà svanire, spegnersi o non dar più rilievo a uomini e cose. (Venturi : Storia, II, pp. 266-67.)

toutes celles qui sont conservées, confirment et justifient cette critique sévère.

Le ^{vii}^e siècle ne nous a laissé que quelques décorations sans importance, comme celles de Sainte-Agnès et celles de Santo-Stefano Rotondo. A Ravenne, quelques mosaïques de Saint-Apollinaire in Classe nous font regretter l'âge d'or de l'ancien art chrétien et fournissent un triste témoignage de l'incapacité des artistes.

Reparatus, évêque de Ravenne, reçoit des privilèges de Constantin IV. — Cette mosaïque est presque une caricature de la *Cour de Justinien*. Le mosaïste a disposé les personnages de la même manière que son prédécesseur un siècle et demi auparavant. Il a formé une muraille de corps, parallèle au mur du fond. Celui-ci cependant ne se présente pas comme le rideau décoratif de Justinien. L'or manque : le plus fort des effets décoratifs est donc manqué aussi. Les personnages apparaissent devant une sorte d'édicule, orné d'un fronton fantastique, hémicirculaire, mais il est impossible de deviner quel est l'édifice représenté. Les figures sont minces, faibles, le coloris est mat et gris. Dans le cadre large, les figures réduites ne s'imposent point. Elles sont des surfaces très plates, parce qu'elles ne sont animées ni par des gestes énergiques ou vibrants, ni par des plis mouvementés. Dans l'ensemble, les corps forment une sorte de cloison basse, dont la force représentative (si l'on peut en parler) est fortement compromise par la partie décorative, en haut du tableau.

Dans les premières années de ^{viii}^e siècle, entre 705 et 707, le pape Jean VII commanda une grande série de mosaïques pour l'oratoire de la basilique du Vatican. Ce furent des scènes de l'évangile, à partir de l'Annonciation jusqu'à la Résurrection. Elles remplissaient sept compartiments distribués autour de la Madone et du pape dona-

teur. De toute cette vaste décoration, il nous reste huit fragments, dispersés dans plusieurs églises. Qu'il soit permis de citer encore une fois le texte de Venturi qui voit avec une clarté admirable le caractère principal de ces œuvres. Il écrit notamment : « Quoiqu'il ait été dit que rien n'est plus négligé et plus rude que ces mosaïques, elles démontrent un système différent de celui qui a été vu jusqu'ici, un effort pour imiter la broderie plus que la peinture¹. »

En effet, les seules volontés picturales et linéaires déterminent complètement chaque représentation. Couleurs et lignes visent également à un effet ornemental. Les corps ou plutôt les contours sont ondulants et flous et dessinent des sortes d'arabesques. On s'est bien éloigné des principes anciens. L'illustration n'est plus le but stable, autour duquel gravite toute autre préoccupation. Le coloris cesse d'être le rythme clair des tons ; la surface n'est point partagée par un système d'accents qui rendent lisible la représentation. La composition ne peut plus signifier une correspondance harmonique de surfaces ni une correspondance équilibrée de volumes : la qualité plastique du corps humain est une notion inconnue ici. Les grandes taches de couleur, les lignes capricieuses empêchent le développement de la rondeur, le développement des corps modelés dans l'espace. Aucun élément n'est susceptible de créer la troisième dimension. Tout mouvement, toute ligne se dirige horizontalement ou verticalement, les taches de couleur s'étalent fortement en largeur et en hauteur, ne permettant aucune pénétration dans la profondeur.

L'adoration des mages (fig. 26). — (Fragment de l'oratoire de Jean VII. Aujourd'hui à Sainte-Marie in Cosmedin). Le fragment ne représente que quatre figures : la Madone, femme haute et mince, assise sur un trône, tenant

1. Venturi, ouvr. cité, p. 276.

son enfant sur les genoux ; saint Joseph, derrière le trône, à demi caché par celui-ci ; enfin, l'ange, guide des mages, debout à côté de Marie. Au coin droit, apparaît un bras, offrant une caisse pleine de pierres précieuses. Deux couleurs dominant, l'or (qui occupe le fond, couvre le dossier du trône et forme le vêtement de l'enfant), et un bleu foncé qui se répand sur toute la robe de la Vierge. Mais les deux surfaces et spécialement celle qui est dorée, sont sillonnées par des lignes diverses qui les parcourent et établissent une ondulation irrégulière. Dans ce système de lignes, il serait bien inutile de chercher la troisième dimension, et il serait impossible de trouver un corps plastique. Ainsi par exemple, le fond est doré, mais le vêtement du Jésus l'est aussi ; de loin, on ne distingue que sa tête, tandis que le corps est mangé par l'or. Les contours sont trop faiblement indiqués, trop peu énergiques pour se défendre contre la large superficie décorative.

Cet exemple typique prouve que nous sommes en face de véritables broderies qui, d'ailleurs, ne possèdent pas de grandes qualités, dont la calligraphie manque de fantaisie, dont le coloris est peu riche et peu varié. Cependant, Venturi n'a pas raison, quand il parle d'un système nouveau. Nous avons vu déjà dans l'abside de Saint-Apollinaire in Classe, l'apparition de ce procédé : pour obéir aux deux dimensions de la surface architectonique, l'artiste décore celle-ci avec une sorte de tapisserie. Cette invention a été dans la ligne directe de l'évolution de l'art. L'autre possibilité, l'autre procédé qui s'est développé d'après les conceptions fondamentales de l'ancien art chrétien, est la composition géométrique. Pendant l'époque qui nous occupe, on use de ce procédé bien plus qu'avant, tant il correspond au manque d'originalité, au besoin du schéma. Du reste, il nous est impossible de former une image très nette des autres mosaïques du VIII^e siècle. La plupart sont disparues et celles qui restent ont dû subir de telles restaurations qu'il nous

est impossible de reconnaître leur vraie nature. (Voir les décorations de Saint-Théodore et des SS. Néréo et Achille.)

A l'époque de Pascal I^{er} (817-824), les mosaïstes ne trouvent rien de mieux que l'imitation de l'abside des SS. Côme et Damien. Les trois églises ainsi décorées représentent trois stades successifs de dépouillement, en ce qui concerne la puissance plastique, la capacité spaciale et la force décorative.

A l'église de Sainte-Praxède, la copie est assez fidèle encore en tant que tous les éléments vus dans la décoration originale s'y trouvent encore. Mais les plis, dont la destination était de mettre en valeur la plastique puissante des membres, deviennent des chiffres géométriques et ornementaux. Une courbe qui faisait valoir le mouvement des genoux de saint Côme, ne sera plus qu'une ligne conventionnelle et agréable qui sillonne le vêtement de la femme à l'extrémité gauche. Les robes blanches sont des surfaces presque carrées, immobiles.

Les mosaïques de l'arc de Triomphe à la même église nous laissent observer encore mieux les tendances géométriques. A la zone supérieure seront représentés des symboles apocalyptiques. En bas, de chaque côté, on voit la procession de 12 seigneurs portant chacun une couronne. Ils sont disposés en trois rangs superposés. Tous portent des vêtements blancs, tous ont la même pose, les mêmes gestes et tous sont littéralement collés les uns aux autres. Comme aucune distance ne les sépare, ils forment une seule surface, où les contours des épaules et des dos donnent des lignes interrompues qui *quadrillent* cette superficie blanche et au-dessus de laquelle des têtes et des couronnes apparaissent comme autant de taches décoratives, dispersées selon un rythme également symétrique.

C'est un monument très important pour notre démonstration, qui illustre peut-être avec la plus grande force le procédé. On prive le corps humain non seulement de son

volume, mais même de sa valeur de surface individuelle, c'est-à-dire qu'on compose une seule surface avec douze corps différents.

A *Sainte-Cécile* la copie est encore plus faible (fig. 28). Le Jourdain disparaît et le Christ ne se distingue plus que par sa position plus élevée et plus reculée que les autres personnages. Tout se réduit définitivement à être collé contre une seule surface.

A *Saint-Marc* enfin, nous trouvons une mosaïque qui est la dissociation totale et définitive (fig. 29). Les sept figures apparaissent toutes dans une position frontale, immobile. Elles représentent autant de surfaces closes. Rien ne les rapproche, aucun élément ne les lie ensemble. Ce sont des unités étrangères les uns aux autres. Du rapport spacial il n'est plus question. A *Sainte-Cécile*, une relation à la surface empêchait au moins la décomposition. Ici, ce dernier lien même se rompt. Chacune des figures reçoit un petit socle propre, sur lequel elle pose ses pieds. Procédé surprenant, inconnu, gênant et inexplicable : une mosaïque d'abside qui représente sept figures, chacune debout sur une sorte de tabouret bas. Sept figures qui, évidemment, ne peuvent être des acteurs jouant une scène (on a renoncé à l'illustration), mais qui sont trop rudes, maladroitement, enfantines, pour donner une impression décorative ou une impression solennelle, telle que devrait l'évoquer une série de portraits représentatifs.

Quelques années après cette œuvre pénible mais révélatrice, exécutée vers 840, on a procédé dans l'église de *Sainte-Praxède* à la décoration de la chapelle *Saint-Zénon*. Cette décoration nous prouve que fort heureusement, l'incompréhension des traditions, la décadence et l'impuissance n'ont pas été tout à fait générales.

Ainsi, sur la muraille de la porte, on voit de chaque côté *saint Pierre* et *saint Paul*. Les figures sont d'un très bel effet décoratif. Ils apparaissent au milieu d'un champ d'or,

dans des toges d'un blanc vif, rayées de plis rouges. Ces deux corps mouvementés, gesticulants, sont posés sur une surface infinie et dorée. Mais l'artiste ne veut pas qu'ils se perdent dans cette mer illimitée. Il indique qu'ils marchent sur la terre, il souligne le niveau de la base et il le fait d'une manière qui correspond entièrement à l'esprit de cet art : il indique la terre par un carré verdoyant de gazon, qu'il étale à la surface et où fleurissent fièrement quatre coquelicots, fleurs éclatantes des prés.

Mais, mieux qu'ici, nous découvrons avec étonnement sur la voûte la présence d'un procédé connu et spécifique de l'ancien art chrétien (fig. 27). Au milieu de celle-ci est dessiné le buste du Christ, inscrit dans un médaillon que soutiennent quatre anges. La disposition est absolument identique à celle de la chapelle archiépiscopale de Ravenne. Les anges se courbent de nouveau comme une clef de voûte. La position des anges est également la même : les deux bras levés, qui soutiennent les cercles pesants, donnent la suggestion qu'ils font fonction d'éléments architectoniques.

Ainsi la tradition de l'ancien art chrétien se suit jusqu'au milieu du ix^e siècle. A côté des défaillances qui semblent irrémédiables, l'on trouve dans une mesure beaucoup moindre il est vrai, des souvenirs plus ou moins fidèles de traditions qui n'ont pas perdu toute leur vitalité. La mosaïque a un grand avenir, mais cet avenir ne jaillit pas positivement des sources que nous avons étudiées jusqu'à maintenant. D'une façon générale et sans vouloir approfondir la question, on peut affirmer que la grande importance et la floraison incomparable qui sera la gloire de cet art pendant les siècles suivants, est due au développement et à la profusion de la mosaïque byzantine.

En ce qui concerne la miniature, c'est une question plus complexe que nous allons examiner d'une manière un peu plus détaillée dans le chapitre suivant.

VI. — L'AVENIR DE LA MINIATURE

Après les séries de miniatures que nous avons vues plus haut, les monuments font défaut jusqu'au ^x^e siècle à peu près. Bien entendu, nous ne parlons ni des miniatures irlandaises ni des miniatures carolingiennes qui forment deux ordres nettement à part. Les œuvres de l'Europe méridionale dont l'existence nous fait supposer quelques mentions écrites contemporaines ne sont pas parvenues à notre époque.

Cependant, après la querelle des iconoclastes, dès la fin du ^{viii}^e et dans les ^{ix}^e et ^x^e siècles, l'unité de l'ancienne miniature chrétienne sera fort compromise. On assiste à une véritable renaissance de l'esprit antique sur toute la ligne, dans chaque manifestation de la vie. L'évolution de la miniature se poursuivra dorénavant sur deux terrains différents ; le résultat de ce long développement artistique sera non pas un type défini et parfait, mais la concurrence de deux conceptions tout à fait différentes.

Nous présentons deux miniatures, dont l'analyse sera d'une importance capitale. Il s'agit du manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale qui porte le n° 139 et du Ménologe du Vatican n° 1613. Ces deux œuvres nous montreront les étapes finales de l'évolution de la miniature, le double visage de ses résultats. L'une est un violent retour à l'antique, qui a peut-être oublié tout cet art chrétien que nous avons étudié. On y voit toute la gamme de l'idéal antique, entre autres la qualité plastique du corps humain, l'évi-

dence détaillée des puissantes formes de l'architecture. C'est un naturalisme dont l'esprit est totalement païen, dont l'unique souci est le développement calme et fort du corps humain.

Le Ménologe est issu d'autres sources et sert d'autres idéaux. Il est un enfant légitime du ^x^e siècle et du pur esprit byzantin. La nature, l'espace, la profondeur y existent déjà aussi, mais ce n'est pas une construction indépendante, individuelle ; tout porte l'action, la pensée, le fait didactique. Ce qui est essentiel dans l'art byzantin, est très hautement exprimé dans le Ménologe. Nous sommes toujours en face d'un art indicatif, intellectuel qui est très loin et de la reproduction romantique et de la reproduction réaliste de la nature.

LE MANUSCRIT N° 139 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ¹

C'est un manuscrit aristocratique du ^x^e ou ^{xi}^e siècle : il appartient à une famille d'œuvres d'art conçues pour une élite très cultivée et pénétrée d'hellénisme ancien, il exhale l'esprit antique. Le type du visage, les vêtements, l'emploi exagéré des personnifications, tout semble dériver d'une œuvre authentiquement grecque. Le but, l'intérêt primordial de cet art est de modeler un corps entièrement, organiquement plastique et de dresser une architecture d'après les mêmes principes. L'importance de la plasticité porte en soi l'importance de l'étendue à trois dimensions : sans l'espace, il n'existe pas une forte impression du volume. C'est ainsi que les trois éléments se complètent très harmonieusement : le type antique, la décoration antique et le sentiment antique de l'espace.

N° 1. — *David jouant de la harpe.* — Au premier plan,

1. Omont : *Fac-similés des miniatures de la B. N.*, Paris, 1902.

paissent quelques animaux ; à droite, se tient accroupie la personnification du *mont Bethléem*. Le terrain se lève doucement jusqu'à un rocher où David, et, très près de lui, la personnification de la Mélodie, sont assis. Le milieu du terrain est occupé par un chien qui est intermédiaire entre deux plans. Derrière les deux protagonistes, un buisson cache la vue, mais à droite, devant une colonne, apparaît la tête de l'Écho, et à gauche, dans le lointain, se profilent pâlement les contours de la ville de Bethléem. Il s'agit donc de trois plans : les animaux, premier plan ; un terrain de transition avec le chien (qui, au fond, est une solution dans le genre de l'échelle dans la scène de la bataille de *Illiade*), second plan ; enfin, David et la Mélodie sur le rocher avec le buisson, troisième plan. Cet arrangement est complété et rendu plus atmosphérique par le fond pâle, discret, mais profond.

N^o X. — *Moïse sur le Sinaï*. — Ce n'est pas non plus une représentation à la manière d'un relief, tout en surface. A gauche, Moïse debout, au milieu d'un champ en fleurs. Devant lui, un chemin blanc et, derrière lui, la masse d'une montagne. A gauche, trois scènes, à trois profondeurs différentes. Dans la première, on voit la personnification du Sinaï : un homme assis sur un rocher, vu de dos. Dans la deuxième, plus loin, on voit une foule inquiète dans une vallée. La position dans l'espace de cette foule est accentuée par le fait que les rochers coupent les jambes des hommes. Ils regardent en haut, où l'on voit la troisième scène : Moïse passant dans un sentier baigné par les rayons du soleil. Le flanc de la montagne est sombre, le sentier est très clair. Cette différence rend plus complète l'impression de la profondeur.

La figuration des corps plastiques et du riche fond naturaliste est plus importante pour la clarté simple, brièvement indicative des faits. Ceci nous est prouvé par la

Planche XIII (Fol. 435 v). — Devant des arbres riche-

ment détaillés, on voit trois figures humaines : à gauche un enfant charmant, au milieu un homme mûr, à gauche une forte femme, belle et haute. Il s'agit simplement de la prière d'Isaïe. L'enfant personnifie l'aube, la femme qui a l'air d'un protagoniste, personnifie la nuit. Ils n'ont rien à voir avec l'action, ils sont des éléments étrangers. L'esprit antique de l'artiste les emploie comme des prétextes pour pouvoir modeler autant de corps que possible. C'est un procédé qui est éloigné de la mentalité byzantine, toujours économe, toujours soucieuse de ne représenter que l'essentiel, l'action pure.

Planche V (Fol. V°). — Une belle scène très instructive (*Les filles d'Israël glorifiant David*). L'espace est construit à l'aide de l'architecture du fond et du cadre de la miniature. L'édifice est beaucoup plus large et plus haut que l'homme. C'est très important, nous verrons immédiatement pourquoi. La vie organique d'une architecture attire plus d'attention que la scène qui se joue devant. L'architecture n'oriente pas l'action, elle est construite pour elle-même, pour l'ensemble puissant et pour les multiples détails, d'ailleurs assez sommairement dessinés. La scène n'est pas tout à fait claire, elle ne peut se passer d'un texte, d'une explication : mais les éléments artistiques sont mis nettement, énergiquement l'un à côté de l'autre. Il est très clair que tout l'intérêt et toute l'ambition de l'artiste sont absorbés par trois éléments, trois problèmes artistiques : le volume du corps humain, l'espace palpable et l'architecture plastique.

LE MÉNOLOGE DU VATICAN ¹

Ce manuscrit contient 430 miniatures, exécutées par 8 artistes ; c'est donc une matière plus vaste que tous les

1. *Codex Vaticanus Græcus*, n° 1513, Torino, 1907.

autres manuscrits traités auparavant. Il est certain que le calendrier fut exécuté pour Basile II (976-1025), c'est-à-dire dans les premières années du XI^e siècle. A cette époque, comme nous l'avons vu, les artistes copièrent de préférence les monuments antiques et l'espace à trois dimensions ; un certain naturalisme, un décor d'accidents naturels deviennent des éléments constamment répétés. Au premier coup d'œil, il nous semble que les maîtres du Ménologe observent les mêmes tendances. Mais ce n'est pas le cas. Certainement, dans le calendrier, on voit aussi l'espace à trois dimensions, un sentiment nouveau de la nature, la pénétration de l'action dans la profondeur, c'est-à-dire la conquête de l'atmosphère. Mais ce ne sont que les détails qui sont semblables ; l'ensemble, l'utilisation des détails, la synthèse est entièrement différente, spéciale. Ses racines sont fortement et organiquement dans l'art byzantin.

Ce qui nous frappe le plus, c'est l'abondance des accidents naturels, la liberté de l'espace. Et c'est cela d'ailleurs qui peut tromper le spectateur. Le trait, la qualité essentielle qui explique l'esprit et les procédés de cet art pseudo-naturaliste est la suivante.

De même que le Cosmas construit des cadres géométriques pour indiquer l'intégrité objective de certains groupes, les artistes du Ménologe fabriquent des fonds architectoniques et des fonds d'accidents naturels pour atteindre le même but. Au n° 139 l'accent est posé sur le modelé plastique, vivant des individus et de l'architecture. Dans le Ménologe, chaque fond est subordonné à la clarté de l'action. Chaque plan a l'importance de l'événement. Ce n'est ni une nature, ni une plastique indépendantes, formées pour elles-mêmes, ce sont des éléments secondaires, utilisés dans l'intérêt commun de la représentation. Si nous pensons à ces principes, nous comprendrons que la formation d'un fond « réaliste », c'est-à-dire non neutre et la formation de l'espace, de l'atmosphère à l'aide de plans, s'accom-

plissent suivant des formules typiques, peu variées. Analysons l'emploi des éléments architectoniques et des accidents naturels, en étudiant spécialement leur importance comme éléments de construction de l'espace à trois dimensions.

I. — *L'emploi des accidents naturels pour le fond.* La miniature n° 9 — *Saint Ammone et les quarante vierges* — est un exemple très intéressant d'une utilisation courante du fond dans l'intérêt de la composition (fig. 30). Le fond est une montagne triangulaire, dont le versant est très long, de telle sorte qu'il coupe diagonalement presque toute la scène. La moitié droite de la composition est occupée par le groupe des vierges. Le groupe est fortement maintenu par le bloc de la montagne. Au coin gauche, à l'endroit où le versant atteint presque le niveau du sol, se dresse la figure du saint, séparée complètement des autres personnages et du bloc de la montagne, possédant ainsi un accent fort et sûr. Voilà un procédé que nous avons admiré tant chez Giotto et qui apparaît ici : le fond est formé par une montagne qui tient ensemble plusieurs figures, mais qui est articulé de telle façon qu'il donne en même temps une puissance indépendante au protagoniste. (Le procédé apparaît plus d'une fois, par exemple le n° 166.)

La miniature n° 8 (Sainte Basilissa). La sainte est debout sur un champ couvert de fleurs et de buissons ; devant elle coule un ruisseau. Derrière la martyre, on voit à gauche et à droite deux montagnes coniques. Elles sont plus basses que la sainte et laissent libre le fond derrière celle-ci, de sorte qu'elles servent de cadre à la figure humaine. C'est donc un espace construit à trois plans, qui définit le personnage, non point à la surface, mais dans un cadre qui s'impose. Le fond donne un rythme triple : colonne, niche, colonne. C'est une façon de construire tout à fait architecturale. D'ailleurs, cette composition tripartite est un procédé qui est cher au miniaturiste et que nous retrouverons

souvent, entre autres dans les miniatures n^{os} 21, 28, 32, 64, 66, etc.

Les éléments de la construction de l'espace font ressortir, saillir les éléments de la composition spécialement là où il s'agit de plusieurs scènes.

N^o 151. — *Histoire de trois saints*. — A gauche, saint Stochys en prière. Au milieu, un soldat perce la poitrine de saint Amplus avec sa lance. A droite, la décapitation de saint Urbain. Le plan, l'horizon, la base des scènes sont communs aux trois tableaux. Mais le fond est composé de trois blocs de montagnes qui (le premier exactement et les deux autres grossièrement) suivent avec leurs contours les contours des corps et des groupes. Les trois blocs unissent et en même temps séparent trois fois la composition. Mais nos miniaturistes usent quelquefois de procédés artistiques plus difficiles. Ils séparent les groupes divers non pas à l'aide d'accidents, appartenant tous au même plan et changeant leurs formations plus ou moins artificiellement, mais en transposant les personnages dans des profondeurs diverses, différenciant ainsi la troisième dimension dans l'intérêt de l'action.

N^o 196. *Saints et martyrs* (fig. 31). — Le peintre a représenté à gauche, devant une montagne conique, les cadavres de quatre martyrs, et la scène de l'assassinat d'un cinquième ; à droite, plusieurs martyrs. Cependant, derrière la montagne, à gauche, à demi caché par celle-ci, se voit un autre groupe de martyrs qui s'avancent lentement. Pour la clarté de la situation, l'artiste a placé ce dernier groupe sur un plan plus éloigné que les autres et a accentué cette position non seulement par la vue diagonale mais aussi en faisant couper les corps par la montagne.

N^o 271. *Naissance de Jésus*. Nous voyons ici une autre solution assez curieuse du mouvement graduel dans l'espace : l'article souligne les plans de profondeur par des plans de hauteur : 1. Joseph et les femmes qui baignent

l'enfant sont assis tout en avant et presque sur la terre. 2. Marie est assise sur un rocher derrière son mari. 3° L'enfant Jésus est couché dans une crèche, placée très haut. Enfin, 4. les anges apparaissent au-dessus et derrière la montagne.

N° 221. *Saint Théodore d'Alexandrie*. — C'est l'unique miniature où on trouve une vue large sur la nature, qui n'est pas exigée et expliquée par la composition. La scène de la décapitation se joue à droite ; et à gauche, apparaît un paysage : la mer derrière un bel arbre solitaire et un dos de montagne. L'ensemble n'est pas sans poésie ; mais la présence de ce paysage n'est pas du tout nécessaire : c'est une exception.

II. *L'emploi de l'architecture pour le fond*. — Nous avons vu que l'emploi des éléments de la nature était assujéti à quelques règles typiques. On peut constater les mêmes faits dans les miniatures du *Ménologe* qui ont pour fond des architectures. Ces fonds sont partagés dans la majeure partie en trois membres et de la même façon que nous avons déjà vue en établissant toujours un rythme triple : colonne, niche, colonne.

N° 1. — Devant le grand arc central d'un bâtiment en arcades, se dresse la figure majestueuse du Christ. A gauche et à droite, on voit deux groupes de vieillards presque adossés aux piliers qui supportent l'arc. Cette composition est tout à fait architecturale. Comme la hauteur de l'arc est plus grande que celle des piliers, la figure du Christ est plus élancée que celle des vieillards. On dirait que la conception des corps est analogue à la conception des membres de l'architecture.

N° 23. *Anne et Joachim*. — Bien qu'il n'y ait que deux acteurs, la disposition tripartite est conservée. Dans toute la largeur du fond s'allonge un mur blanc, au milieu duquel s'ouvre une porte. Des deux côtés, se tiennent les personnages. Pour obtenir un accent central, l'artiste élève

une coupole lancée au-dessus de la porte et fait valoir par cela le rythme. L'espace profite aussi de l'architecture. Il se développe depuis la bordure extérieure jusqu'à l'architecture du fond. Pour le rendre plus palpable, l'artiste en fait un terrain inégal avec des petites éminences et des petites dépressions.

Une variante de cette disposition se constate dans le cas où l'accent central est donné par le personnage représenté et les deux accents latéraux par un accident ou une architecture (ex. n° 40, le pape saint Martin, n° 81, n° 308, etc.).

L'architecture reste toujours l'élément qui évoque avec la plus grande force l'étendue ; en même temps, une habitude dans la miniature byzantine de cette époque impose un développement curieux à l'espace. Il arrive très souvent que l'architecture du fond apparaisse minuscule, comme dans le lointain. La grandeur de la figure humaine au premier plan sera d'autant plus saisissante, les personnages saints gagneront une puissance, une force imposantes, presque surnaturelles. Cet artifice est inventé sans doute dans l'intérêt des figures mais en même temps il élargit grandement l'horizon. Cette constatation semble être encore plus vraie dans les miniatures où l'architecture n'est pas formée d'un seul mur, uni, horizontal, mais d'un édifice central et de deux ailes.

N° 74. *Saint Grégoire, évêque d'Arménie*. — L'évêque est debout sur le devant, l'évangile dans la main. C'est une figure très plastique, pleine de force, qui coupe l'architecture du fond. Ce bâtiment se développe dans toute la largeur de la miniature et se compose de trois membres : la façade et les deux ailes saillantes, toutes parallèles à la surface. Cependant, on voit aussi les côtés intérieurs des ailes, représentés en raccourci. Finalement, il s'agit donc d'un espace intérieur, semblable à une cour. Bien entendu, la représentation n'est pas satisfaisante. La perspective,

quoiqu'un peu grossière, ne manque pas de donner quelque illusion. Mais l'espace intérieur ne se dévoile pas ; il est caché au milieu par le saint, sur les côtés par deux coteaux.

D'autre part, la relation du corps humain et de l'architecture est assez variée, contrairement aux miniatures du n° 139, dans lesquelles on voit un sentiment constamment naturaliste, rationnel, non seulement dans le rapport de l'architecture et du corps, mais aussi dans les proportions de celui-ci. Dans le Ménologe, la plasticité ne se développe pas toujours. Les figures sont nerveuses, élancées, peu stables et surtout elles changent leurs proportions selon leur entourage, la situation, l'action, l'anecdote. Nous avons vu croître quelques figures d'une manière surnaturelle, devant un fond minuscule. Souvent il arrive le contraire. Les personnages d'une importance secondaire seront quelquefois dévorés par le fond (n° 209, groupe à gauche.)

CONCLUSION

Nous avons voulu suivre la formation, le développement et la décadence de l'ancien art chrétien, en nous basant surtout sur trois principales données artistiques : la conception de l'espace, de la plastique et de la composition.

L'étude de ces trois problèmes nous a permis de pénétrer au cœur d'une longue époque, pour comprendre la traduction visuelle de sa conception du monde. Les monuments analysés ont pour lieu de naissance soit l'Italie, soit les régions bien déterminées du bassin oriental que la diffusion de l'art hellénistique a mis dans un rapport étroit avec Rome. Byzance ne pouvait pas être prise par nous comme point de départ ni comme territoire essentiel. Son art, son style particulier se forment à une époque où l'ancien art chrétien s'affirme déjà. J'espère l'avoir montré en analysant les miniatures du iv^e siècle provenant d'Asie Mineure. Les deux tendances évoluent d'abord presque d'une manière analogue. C'est seulement vers les derniers siècles du premier millénaire que l'art byzantin affirme énergiquement ses caractères spécifiques alors que l'ancien art chrétien, épuisé et décadent, dit son dernier mot. L'art byzantin diffère à cette époque de l'ancien art chrétien dans la plupart de ses principes. Il donne plus d'importance à la décoration, à la magnificence de la matière, de la présentation, des ordonnances, signe du faste cérémonial et des brillants épisodes de la Cour impériale, tandis que Rome reste fidèle aux principes d'un art franchement

religieux et didactique. Elle subordonne la décoration à l'illustration, dont la forme préférée est l'épopée, le drame. Dans l'art byzantin, le mouvement devient de plus en plus lent, le dynamisme de l'action se voit remplacé par l'immobilité. Dans la mosaïque, les figures minces, privées de chair, les têtes oblongues, les plis anguleux ne servent pas exclusivement un « expressionnisme », ne traduisent pas uniquement la « spiritualisation » du corps, de la matière, mais composent et déterminent un système décoratif, calculé sur les données formelles de cet art. A Rome, en vertu d'un rythme inverse, tout à fait remarquable, quand les figures commencent à s'élancer et à s'amincir, elles perdent non seulement leur expression, mais encore leur effet décoratif.

D'autre part, l'ancien art chrétien diffère aussi de l'art primitif chrétien. Celui-ci est surtout l'art des catacombes, c'est-à-dire une manifestation craintive qui est limitée par les interdictions politiques. En outre, aux yeux de la communauté chrétienne, il apparaît comme un moyen secondaire, et comme le système (parfois élégant) d'un symbolisme ésotérique. Les artistes se résignent volontiers à un minimum et en même temps ils cherchent en hésitant la forme d'une iconographie et d'une mystique nouvelle. Ce tâtonnement artistique est extrêmement borné. Il puise exclusivement aux sources hellénistiques et il conçoit tout d'une manière ornementale. Il crée quelquefois des compositions larges, mais celles-ci même sont simplement des agréments de surface. La définition de l'homme, de l'espace, de la composition est totalement dissemblante de celle donnée par l'art chrétien postérieur.

Celui-ci a fleuri essentiellement entre le iv^e et le ix^e siècle. Dès que le christianisme fut répandu, puis reconnu officiellement, l'art primitif ne suffit plus. Un autre art dut se créer, capable d'annoncer éloquemment la religion nouvelle, de la commenter et de la propager par images, d'illustrer tous les détails de l'épopée chrétienne. En même

temps, un autre élément s'ajoute à la décoration de l'architecture religieuse : le soleil. On abandonne les caves, on glorifie la victoire du vrai Dieu sur les murailles baignées de lumière. A côté des besoins d'illustration, s'imposent les problèmes nouveaux de la décoration monumentale.

Ainsi, à sa naissance, l'ancien art chrétien est essentiellement dramatique et décoratif. Ces qualités sont loin d'être ignorés des arts de paganisme. Nous l'avons bien vu, en analysant les codices romains et les décorations pompéiennes. Mais l'ancien art chrétien a su créer ses propres lois d'illustration, aussi bien que ses procédés spéciaux de décoration. Il a créé des formes qui diffèrent autant des formes antiques que la nouvelle doctrine religieuse diffère de la philosophie grecque et romaine.

Les documents dans lesquels nous avons découvert les premières manifestations de l'art nouveau, on été la Genèse de Vienne et les mosaïques de Libère. Deux traits principaux les caractérisent : la représentation continue et le fond neutre, décoratif.

Pour connaître exactement les sources de l'art nouveau, sa position historique, il serait important de savoir quelle est l'origine de ces éléments. Wickhoff, et après lui un bon nombre d'historiens croient que la représentation continue où le décor de fond change et où les personnages restent les mêmes (représentations que l'antiquité n'a pas connue) est spéciale à la Genèse, œuvre provenant d'Asie Mineure. S'il en était ainsi, nous pourrions fixer le lieu d'origine de ce procédé. Mais tout porte à croire que cette opinion n'est pas fondée.

En effet dans un très grand nombre de mosaïques de Libère on voit deux scènes, superposées absolument de la même manière que dans la Genèse. Les deux scènes représentent deux moments consécutifs de l'action ; les personnages sont les mêmes et il n'y a que le décor, devant lequel

ils apparaissent, qui change. Voir *Abraham et les Anges*, *Joseph chez Laban*, etc., etc.

Et même, dans l'une des mosaïques, on trouve l'emploi d'un procédé qui semble caractériser spécialement une miniature provenant de l'Asie Mineure : une scène dans le Codex de Rossano : *le Christ et Barrabas*. Ici, une action unique est partagée en deux bandes superposées. Sur le mur de Sainte-Marie-Majeure, le siège de Jéricho est représenté d'une manière analogue. On voit en haut, au milieu, la ville menacée, avec ses murailles très hautes, dont une commence à s'écrouler. En bas, au milieu de la zone inférieure sont représentés les quatre prêtres qui portent le Tabernacle. Josué, avec son état-major, se tient à droite ; aux deux extrémités du tableau, on voit les clairons qui font sonner leurs instruments à pleins poumons.

De cette description, il faut retenir un fait important que nous donnons pour l'instant sans commentaires : le procédé de l'illustration continue apparaît au cours du iv^e siècle à la fois en Asie Mineure et à Rome.

Le problème de la provenance d'autres éléments essentiels de l'ancien art chrétien, dont le plus important est le fond neutre, doit se résoudre, selon notre conception, de la même manière. L'école de Strzygowsky suppose que l'origine du fond neutre doit être fixée en Orient. Berstl, dans son livre *Das Raumproblem in der Altkristlichen Malerei*, exprime à plusieurs reprises cette idée : « Dans notre cas spécial, concernant les problèmes de l'espace ; le monde nouveau se manifeste en ce que contrairement aux solutions « occidentales » de l'antiquité grecque, apparaît la surface décorative de l'Orient » (p. 52).

« Nous savons, grâce aux nombreux travaux de Strzygowsky sur les thèmes ornementaux, que la « décoration sans fin » provient de l'Iran. Nous pensons ne pas nous tromper en faisant dériver le fond décoratif de la même région » (p. 77).

Nous ne possédons malheureusement pas assez de monuments pour pouvoir juger avec certitude. Berstl formule l'hypothèse que l'on vient de lire, mais ne reproduit aucun monument qui puisse l'appuyer ou la justifier, qui puisse, en somme, démontrer la provenance iranienne ou plus généralement orientale. Ni en Iran, ni en Syrie, on ne connaît des séries d'œuvres d'art qui expliqueraient le développement des principes artistiques de cette époque. Et même, non seulement les séries manquent, mais l'art pictural de l'Iran ne nous a laissé aucun monument. La peinture syrienne est représentée en tout et pour tout par trois documents de différentes époques : par les fresques de Doura, par celles de Palmyre et par les miniatures de Rabula.

Les premières ont été publiées en 1922 par J. H. Breasted¹. Elles décorent deux grandes salles d'un édifice dans la forteresse de Salihīyah, près de Doura. Nous empruntons les passages suivants de la description des deux grandes fresques à l'étude du savant anglais :

« *Les peintures de la salle II. Mur du sud.* Les peintures qu'il porte (le mur du sud) sont divisées en deux tableaux superposés... La peinture inférieure est presque intacte. Nous l'appellerons le mur de Bithnanaïa. Cette composition ambitieuse met en scène une rangée de onze figures, dont huit remplissent toute la largeur disponible de la muraille, avec, en outre, trois figures placées devant les huit autres ; le groupe entier se détache sur un fond architectural². »

L'architecture est étudiée de près et figurée avec tous ses détails. Ses qualités intéressent autant que celles de la figure humaine. Cependant, « le fond architectural et les figures placées contre lui ne forment pas un ensemble étroitement uni ».

1. Dans la revue *Syria*, 1922, p. 177-213.

2. Ouvr. cité, p. 188.

Breasted rapproche cette composition de celles des mosaïques ravennates où figurent Théodora et Justinien, mais il est difficile d'être d'accord avec lui sur ce point. Au fond, apparaît l'architecture. Devant elle se rangent les figures précédées par les trois enfants et par une large et profonde bande de terre. La composition est scandée ainsi à l'intérieur d'un espace à trois dimensions, tandis qu'à Ravenne nous avons vu une composition plate, appliquée à la surface.

L'autre scène analysée par Breasted se trouve dans la salle I, sur le mur nord. « Le tableau est petit... Il représente une scène de culte, avec un autel flamboyant au milieu... Un soldat romain, placé à droite, étend la main droite vers ce feu... Derrière lui, sur le côté droit de la scène, se tiennent les soldats romains sur deux rangs, l'un supérieur, l'autre inférieur. Chacun est debout, la main droite levée, la paume en avant et la gauche sur la poignée de l'épée. »

Il est extrêmement difficile de juger cette œuvre, parce que la reproduction que nous en avons est « terne et peu distincte ». Toutefois, et c'est le plus que nous puissions constater, il est visible que la foule n'est pas représentée de la manière fragmentaire, propre aux œuvres de l'ancien art chrétien. Les soldats romains qui se tiennent au deuxième rang, sont dessinés de telle façon que l'on voit la tête, le corps, les jambes de chacun d'eux. Ils occupent distinctement deux plans différents de profondeur ; ils supposent un espace à trois dimensions.

Donc, selon notre conception, l'analyse de ces deux monuments ne confirme point les réflexions de Breasted qui déclare que « ces grandes compositions nous offrent certainement un exemple presque unique de la peinture dont dérive celle de Byzance » ¹.

Par contre, il nous semble évident que tous les traits caractéristiques de cette peinture, la conception de l'espace

¹ Ouvr. cité, p. 206.

et de la composition sont issues de l'art tardif hellénistique. En recherchant la date de ces fresques, nous ne devons pas remonter au delà de l'époque de Dioclétien.

Les fresques de Palmyre ¹. — Les fresques analysées par Strzygowsky se trouvent dans la troisième chambre d'une catacombe. La chambre est très richement décorée. En haut, autour des murs, court une frise de méandres ; dans la voûte, on voit une décoration caissonnée. Sur les murs sont peintes des figures féminines ailées qui supportent, les bras tendus vers le haut, des médaillons contenant des portraits. Toutes ces figures sont à peu près semblables et apparaissent sur tous les murs, excepté sur le mur étroit de l'entrée. Ici, au lieu de la figure ailée, on a peint une colonne et à côté de celle-ci, sur une espèce de pilier engagé, une scène qui diffère des autres : « Nous voyons une figure féminine, debout devant un parapet ou un mur, arrivant jusqu'à ses épaules. Au-dessus du mur, on voit à gauche une petite corbeille, à droite une boîte. La femme est debout sur tabouret bas et porte un enfant dans ses bras ². »

Dans une lunette, au-dessous de la voûte, est peinte une composition à figures nombreuses, représentant Ulysse découvrant Achille parmi les filles de Lycomède. Le personnage central est une figure haute et importante, enveloppée dans un large costume de femme. Il est entouré par un groupe de jeunes filles. Aux deux extrémités du tableau, nous voyons deux guerriers. Strzygowsky dit de cette scène : « Au point de vue artistique, la peinture est peu satisfaisante. On rapetisse les figures par rapport à l'espace d'une manière arbitraire. Elles sont dessinées superficiellement d'une manière presque calligraphique ³. »

2. Voir J. Strzygowsky : *Orient oder Rome*, Leipzig, 1901, pp. 11 et ss.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 14.

Cette fois-ci, il est hors de doute que nous sommes en face d'œuvres dérivées de l'art hellénistique. Strzygowsky lui-même le reconnaît à plusieurs reprises : « Si l'étude des formes architecturales de catacombe a démontré qu'elles appartiennent à l'art hellénistique, on peut faire les mêmes remarques au sujet de la peinture ¹. » « Dans cette catacombe, il faut supposer que les peintures sont l'œuvre d'un grec immigré ². » « Le décor principal du tombeau est formé par les figures ailées, peintes sur les murailles. Il n'est pas nécessaire de prouver davantage qu'il s'agit ici d'une excellente hérédité hellénistique ³. »

Ainsi les fresques de Palmyre ne peuvent pas nous renseigner sur cette question : y avait-il en Syrie, dans les premiers siècles de l'ère nouvelle, une école autochtone qui a préparé certaines formes de l'ancien art chrétien, une école qui aurait servi de base pour celui-ci ? En tout cas, nous n'en avons trouvé aucun vestige à Palmyre.

Les miniatures de Rabula nous font connaître l'état de la peinture syrienne quelque 300 ans plus tard, au cours du vi^e siècle. Elles ont été achevées en 586 dans le monastère de Zagba sur l'Euphrate. Le moine Rabula a décoré quatorze feuilles, sur leurs deux côtés. Les douze premières feuilles contiennent un calendrier ; le texte est partout encadré dans une gracieuse décoration architecturale. Elle consiste en une sorte d'arcature, reposant sur cinq fines colonnettes. Les colonnettes sont composées de plusieurs pièces, comme si elles représentaient des combinaisons de pierres précieuses. A gauche et à droite, à côté de l'architecture, on voit toujours des petites figures ou des portraits.

Sur la 13^e feuille au recto est figurée une large scène : la Crucifixion. Le verso est occupé par la scène de la

1. Strzygowsky, ouvr. cité, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 25.

Résurrection. Sur la 14^e feuille au recto est représenté le Christ devant Pilate, au verso la descente du Saint-Esprit.

Il y a une contradiction curieuse entre les architectures et les scènes dramatiques. Les premières forment des arabesques, elles ont une valeur purement ornementale, tandis que dans les compositions larges, on sent un grand effort pour dessiner des corps vraiment plastiques, pour représenter un espace profond. La scène de la Résurrection nous fait penser presque aux compositions du quattrocento italien ! Rabula divise le tableau en deux parties, dans le sens horizontal, et accentue fortement l'axe central. Dans le registre inférieur, au milieu d'un champ vert, on voit la Madone, les bras ouverts. Elle est flanquée de deux anges puissants qui se tournent vers les apôtres. Ceux-ci forment deux groupes très mouvementés. Au milieu de la zone supérieure apparaît le Christ, dans une large gloire portée par deux anges et soutenue par les ailes des symboles des évangélistes. Des deux côtés, d'autres anges saluent le Sauveur.

Pérugin a des compositions analogues ! Seulement, au xv^e siècle, des paysages profonds se perdent dans le lointain tandis qu'ici le milieu est limité de tous côtés. Les personnages très plastiques sont tassés sur le champ étroit, leurs corps se couvrent, leurs gestes s'entrecoupent. Immédiatement derrière eux se profile le dos d'une montagne. Mais les personnages profitent de la profondeur entière du terrain : la Madone, les anges, les apôtres, posent leurs pieds de plus en plus en arrière. Ce procédé prouve, avec quelle conscience, avec quelle force suggestive l'artiste recherche et réalise l'illusion d'un espace complet. C'est un art empirique, enfant légitime de l'art hellénistique, qui n'a jamais connu le fond neutre, et qui n'a jamais pu se passer des trois dimensions de l'espace.

L'influence grecque de basse époque semble caractériser la peinture syrienne au III^e siècle aussi bien qu'au VI^e. Un esprit original se manifeste dans les dessins du calendrier,

en forme d'éléments décoratifs. Mais dès que l'on représente des corps humains, les lois de la plastique, le sentiment de la pesanteur et du relief s'imposent. Et quand il s'agit d'une action qui se passe entre vivants, elle se développe sur la terre, au sein de la nature, dans un espace réel, profond et doué de vie.

L'analyse de ces trois séries de peintures ne nous a rien appris que nous ne connaissions déjà par l'étude de l'art hellénistique. Nous n'avons découvert aucune trace d'une conception artistique qui, négligeant les principes antiques, ait établi des formes nouvelles, comme le fond neutre ou la composition continue. Ainsi, bien que l'école de Strzygowsky n'ait offert aucune preuve de sa théorie, nous avons fourni des contre-preuves. Mais cela ne nous avance guère, nous restons dans le domaine de l'hypothèse.

Les documents nous ont cependant appris des faits précis. La représentation continue aussi bien que le fond neutre sont apparus au cours du iv^e siècle dans deux œuvres, dont l'une est romaine et l'autre de l'Asie Mineure. Elles déterminent des changements définitifs dans l'art.

Nous avons cherché en vain les sources immédiates de ces changements. Nous avons démontré dans quelle mesure se fait sentir l'influence de l'art hellénistique, et que celui-ci ne contient point tous les germes de la conception nouvelle. En Orient, faute de monuments, une recherche plus serrée est impossible. Dans la mesure où nous avons des documents à notre disposition, nous pouvons constater que ni l'Iran ni la Syrie ne sont précurseurs du mouvement nouveau.

Force nous est donc de reconnaître que cette sorte de révolution de la création artistique jaillit à la fois du sol latin et du sol de l'Asie Mineure, qui appartiennent tous deux à la même culture méditerranéenne. Elle crée l'art nouveau, nécessité par la religion nouvelle. L'ancien art

chrétien est né d'un besoin d'exprimer la conception nouvelle du monde, la doctrine nouvelle, la foi nouvelle. La terre, la vie terrestre, leur importance et leur valeur changent d'un coup. La vieille terre devient presque un objet d'horreur. La notion d'espace pendant cette époque change fondamentalement. Et le fond neutre ne détermine pas seulement le manque de profondeur. Il institue les lois de la composition à la surface, de la composition à deux dimensions. Il inaugure une illustration nouvelle. Il crée la perspective hiérarchique et la perspective des foules. Il invoque une manière inconnue de la présentation d'un volume : il montre à la fois trois côtés d'un objet ; il réalise une totalité de vision qui, de nouveau, défie tout empirisme et se base sur un procédé intellectuel. Enfin, il enveloppe tous ces détails dans le charme ou dans la puissance d'une riche et résonnante tonalité décorative.

Ainsi, dans un délai relativement bref, l'ancien art chrétien acquiert toutes ses ressources techniques et toutes ses richesses esthétiques. Il devient *un art nécessaire et organique* ; nécessaire, parce qu'il est pleinement d'accord avec une certaine conception du monde, il en devient le serviteur et le propagandiste ; organique, parce que son système et l'ensemble de ces détails forment un tout qui se suffit. Et finalement, c'est un art, parce qu'à l'intérieur des œuvres, vivent les *formes*, indépendamment de chaque élément expressif ou intellectuel. Des formes, c'est-à-dire des combinaisons de lignes, de surfaces, de couleurs, de lumières, qui, à elles seules, sont capables d'éveiller et d'émouvoir notre sensibilité profonde.

Vu, le 7 avril 1927 :
*Le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.*

F. BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer :

*Le Recteur
de l'Académie de Paris,*

CHARLETY.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BERNATH M. — *Die Malerei des Mittelalters*, Leipzig, 1916.
BRÉHIER L. — *L'art chrétien*, Paris, 1918.
DALTON. — *Byzantin Art and Archeology*, Oxford, 1910.
DE ROSSI G.-B. — *Mosaici cristiani delle chiese di Roma*, 1871.
GARUCCI F. — *Storia dell'arte cristiana*, Prato, 1873-81.
KRAUS F.-X. — *Geschichte der Kristlichen Kunst*, Fribourg, 1897.
MILLET G. — *Histoire de l'art d'A. Michel*, tome I.
PÉRATÉ A. — *Histoire de l'art d'A. Michel*, tome I.
TOESCA P. — *Storia dell'arte Italiana*, Milan, 1915.
VAN MARLE R. — *The development of the Italian schools of painting*, t. I, La Haye, 1923.
VENTURI A. — *Storia dell'arte Italiana*, t. I-II, Milan, 1901.
WULFF O. — *Altchristliche u. Byzantinische Kunst*, Berlin.

II. RECUEILS DE MINIATURES

- CODEX VATICANUS PAL. GREC, n° 431. — *Il Rotulo di Giosué*, Milan, 1905.
CODEX VATICANUS GRECUS, n° 699. — *Topografia Cristiana di Cosma Indocopleuste*. (Ed. par C. Stornaiolo.) Milan, 1908.
CODEX VATICANUS GRECUS, n° 1613. — *Il Menologio di Basilio*, II, Turin, 1907.
CODEX VATICANUS, n° 3225. — *Fragmenta et pictae Vergiliana*, Rome, 1899.
CERIANI M. et RATI ACH. — *Homeri Iliadis Pictae Fragmenta*, Milan, 1905.
GEBHARDT O. von. — *The Ashburnham Pentateuch*, Londres, 1883.
HARTEL u. WICKHOFF. — *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895.
HASELOFF. — *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin, 1898.
MUNOZ A. — *Il codice purpureo di Rossano*, Rome, 1907.
OMONT H. — *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, etc., Paris, 1902.
PREMERSTEIN, WESSELY u. MANTUANI. — *De codicis Dioscuridei*, etc., Leyde, 1906.

III. ÉTUDES SUR LA PEINTURE ANTIQUE. RECUEILS DE PLANCHES.

- BERTRAND E. — *Etude sur la peinture et la critique d'art de l'antiquité*, Paris, 1893.
- BUSCHOR V. — *Griechische Vasenmalerei*, Munich, 1914.
- DE RIDDER-DEONNA. — *L'art en Grèce*, Paris, 1924.
- DEONNA. — *Les lois et les rythmes de l'art*, Paris, 1914.
- GIRARD. — *La peinture antique*, Paris, 1892.
- HELBIG V. — *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868.
- HELBIG V. — *Untersuchungen über die Kampanische Wandmalerei*, Leipzig, 1873.
- HERRMANN. — *Denkmäler der Malerei des Altertums*, Munich, 1906, ss.
- MAU A. — *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompei*, 1892.
- NOGARA B. — *Le Nozze Aldobrandine*, Milan, 1907.
- NOGARA B. — *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici*, etc., Milan, 1910.
- PFUHL E. — *Malerei u. Zeichnung der Griechen*, 3 vol., Munich, 1913.
- PFUHL E. — *Die Wurzeln der hellenistischen Kunst. Neue Jahrbücher*, 1909.
- PIERALISI S. — *Osservazioni sul mosaico di Palestrina*, Rome, 1858.
- RODENWALDT, G. — *Die Komposition der Pompejanischen Wandgemälde*, Berlin, 1905.
- ROSTOWZEW M. — *Die hellenistische-romische Architekturenlandschaft. Mitteilungen des Römischen Instituts*, 1911.
- WOERMANN K. — *Die Landschaft in d. Kunst der alten Völker*, Munich, 1876.
- WOERMANN K. — *Die antiken Odysse-Landschaften*, etc., Munich, 1876.

IV. ÉTUDES SUR L'ART CHRÉTIEN ET SUR L'ART BYZANTIN

- BAYET. — *L'art byzantin*, Paris, 1883.
- BERSTL H. — *Das Raumproblem in der Altkristlichen Malerei*, Leipzig, 1920.
- BERTAUX E. — *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904.
- BREASTED J.-H. — *Publication des fresques de Doura dans la revue « Syria »*, 1922.
- BRÉHIER H. — *L'art byzantin*, Paris, 1924.
- BIAGI G. — *Riproduzioni di manoscritti miniati della Biblioteca Laurenziana*, Florence, 1914.
- DIEZ und QUITT. — *Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst*, Vienne, 1903.
- DIEHL CH. — *Ravenne*, Paris, 1903.
- DIEHL CH. — *Études Byzantines*, Paris, 1905.
- DIEHL CH. — *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894.
- DIEHL CH. — *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910.
- DIEHL, LE TOURNEAU, SALADIN. — *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918.
- COLASANTI A. — *L'art byzantin en Italie*, Paris-Milan, s. d.
- GOETZ W. — *Ravenna*, Leipzig, 1901.

- GLÜCK H. — *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin, 1923.
- GRAEVEN H. — *Il Rotulo di Giosué*, « L'Arte », 1898.
- GRÜNEISEN W. — *Santa Maria Antiqua*, Rome, 1911.
- KALLAB W. — *Die Toscanische Landschaftsmalerei*, etc. *Jhbuch des Kaiserhauses* vol. XXI.
- KONDAKOFF N. — *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1886.
- MIDDLETON. — *Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times*, Cambridge, 1892.
- MÜNTZ E. — *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, Paris, 1893.
- MUNOZ A. — *L'art byzantin à l'exposition de Grotta Ferrara*. Rome, 1906.
- POHL H. — *Die altkristliche Fresko und Mosaikmalerei*, Leipzig, 1888.
- QUITT. — *Die Mosaiken-Zyklus von S. Vitale*, Vienne, 1903.
- RICCI C. — *Ravenna*, Bergame, 1903.
- RICCI C. — *Guida di Ravenna*, Bologna, 1923.
- RICHTER J.-P. — *Die Mosaiken von Ravenna*, Vienne, 1878.
- RICHTER and TAYLOR. — *The golden Age of Classic Cristian Art*, Londres, 1904.
- ROLLER TH. — *Les catacombes de Rome*, Paris, 1881.
- RUSHFORT. — *S. Maria Antiqua*, 1902.
- SCAGLIA S. — *I mosaici antiche della basilica di S. Maria Magg.*, Rome, 1910.
- SCHMARROW A. — *Der Kuppelraum von Sta. Costanza in Rom.*, Leipzig, 1904.
- STRYGOWSKY J. — *Orient oder Rom*. Leipzig, 1901.
- STRYGOWSKY J. — *Altai-Iran u. Völkerwanderung*, Leipzig, 1917.
- STRYGOWSKY J. — *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig, 1920.
- TIKKANEN J.-J. — *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Leipzig.
- TIKKANEN J.-J. — *Die Genesismosaik in Venedig*, Helsingfors, 1889.
- WILPERT J. — *Die Römischen Mosaiken u. Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg, 1917.
- WILPERT J. — *Die Malereien in den Katakomben Roms*, Fribourg, 1903.
-



FIG. 1 — Coryceus Senex.

(Miniature du Virgile du Vatican.)



FIG. 2. — Rencontre d'Hector et de la mère d'Hécube.

(Miniature de l'Illiade de l'Ambrosienne.)

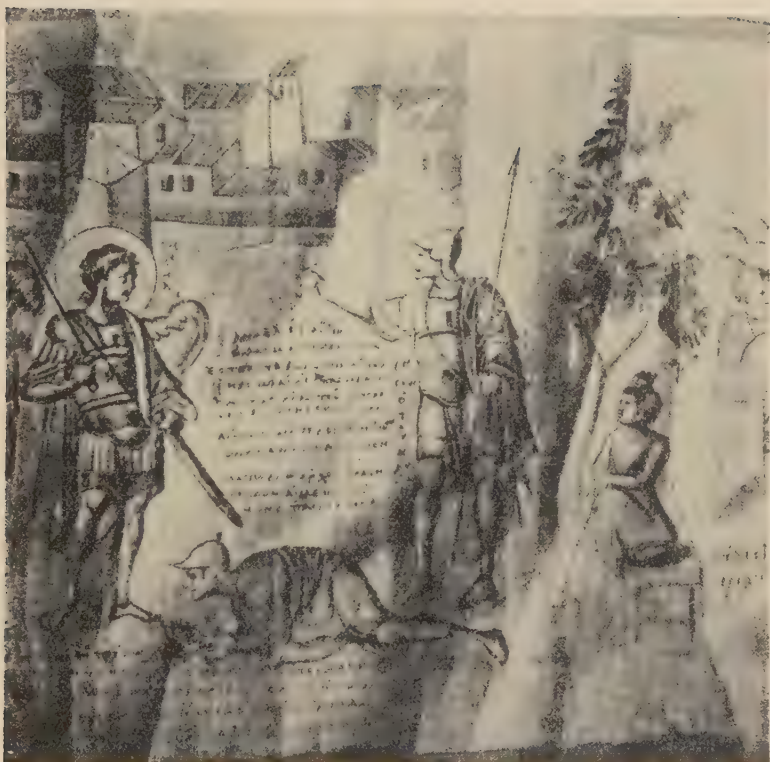


FIG. 3. — Josué et l'Ange.

(Miniature du Rouleau de Josué.)



Fig. 4. — L'inauguration du monument à Galgala.
(Miniature du Rouleau de Josué)



FIG. 5. — Rachel annonce l'arrivée de Jacob.



FIG. 6. — Les fiançailles de Moïse avec Séphora.
Rome. Sainte-Marie-Majeure. (Phot. Alinari)



FIG. 7. — Moïse rendu à la fille du Pharaon.



FIG. 8. — Moïse adoucit l'eau de Mara.
Rome. Sainte-Marie-Majeure. (Phot. Alinari.)



FIG. 9. — Jacob conduit sa famille et lutte avec l'Ange.
(Miniature de la Genèse de Vienne.)



FIG. 10. — Rebecca au puits.



FIG. 11. — Juda veut amener Benjamin au voyage.
(Miniature de la Genèse de Vienne.)



FIG. 12. — Le Christ et Barrabas.

(Miniature du Codex de Rossano.)

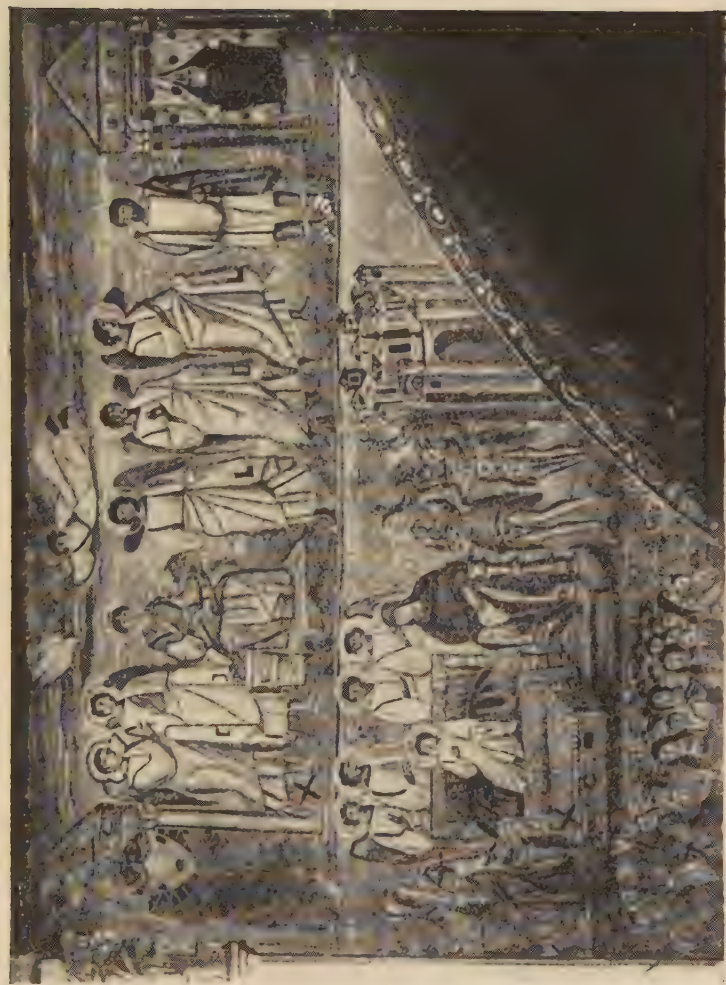


Fig. 13. — L'annonciation. — L'adoration des Mages.

Rome, Sainte-Marie-Majeure. (Phot. Alinari).



FIG. 14. — Ravenne, Baptistère des Orthodoxes.
Mosaïque de la Coupole.

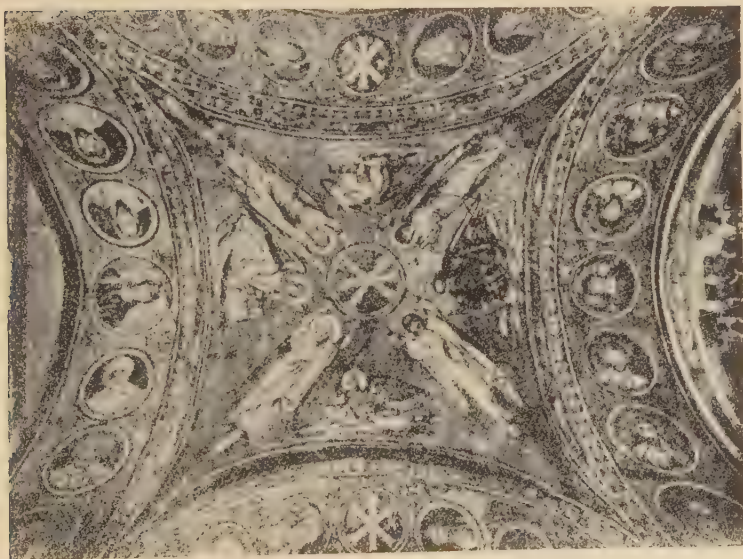


FIG. 15. — Ravenne, Chapelle archiépiscopale.
Mosaïque de la Voûte.



FIG. 16. — Procession des Saints.
Ravenna, Saint-Vital.



FIG. 17. — Abraham et les trois anges.

Ravenne. Saint-Vital.



FIG. 18. — La transfiguration de Jésus-Christ.

Ravenne. Saint-Apollinaire in Classe.



FIG. 19. — Justinien et sa cour.

Ravenne. Saint-Vital.



FIG. 20. — La miniature de dédicace.

(Du Dioscoride de Vienne.)



FIG. [21. — Portraits de médecins fameux.
(Miniature du Dioscoride de Vienne.)



FIG. 22. — Les fils de Jacob arrivent d'Égypte.
Joseph surveille la moisson.
(Miniatures du Pentateuque Ashburnham.)



FIG. 23. — Le sacrifice d'Abraham.
(Miniature de la Topographie chrétienne.)



FIG. 24. — Le campement des Israélites.
(Miniature de la Topographie chrétienne.)

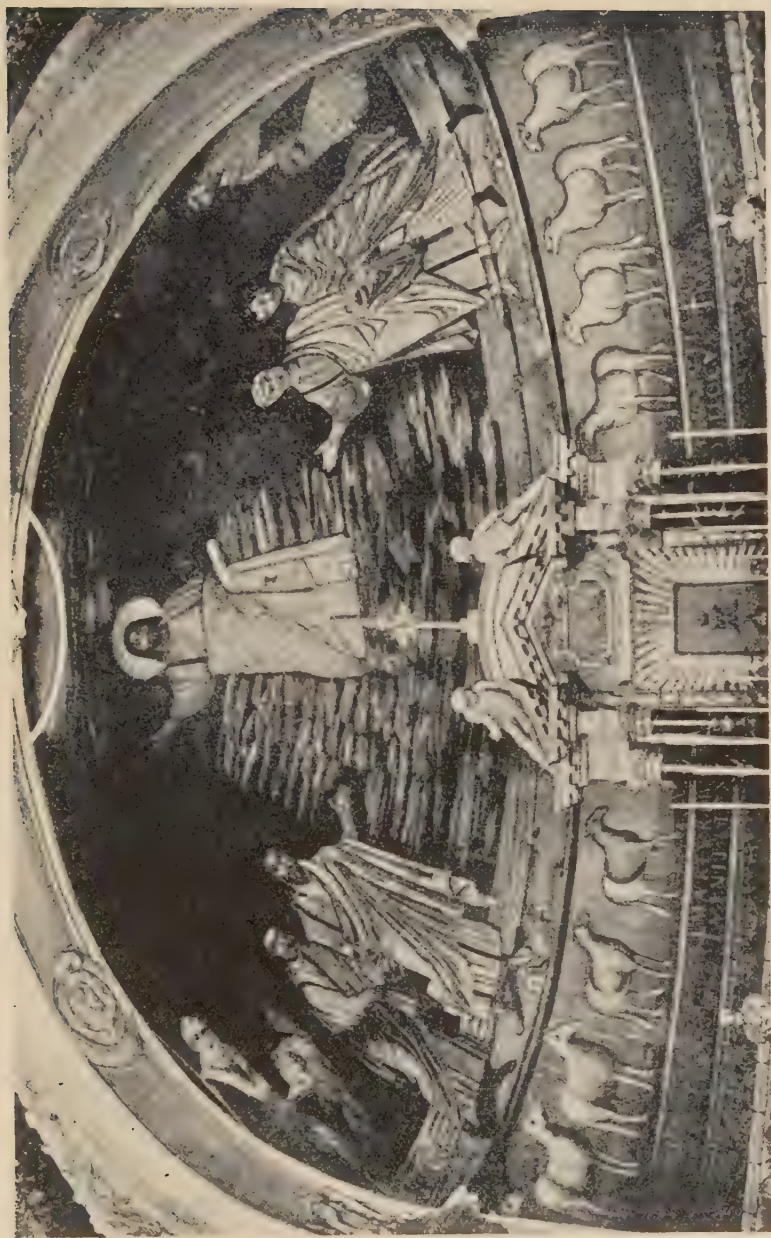


Fig. 25. — Rome. SS. Côme et Damien.
Mosaïque de l'abside.



FIG. 26. — L'adoration des Mages.
Sainte Marie in Cosmedin. Rome.



FIG. 27. — Sainte Praxède, chapelle Saint-Zénon.
Mosaïque de la voûte.



FIG. 28. — Rome. Sainte-Cécile.
Mosaïque de l'abside.



FIG. 29. — Rome. Saint-Marc.
Mosaïque de l'abside



Fig. 30. — Saint Ammone et les quarante vierges.
(Miniature du Ménologe du Vatican)



FIG. 31. — Saints et Martyrs.

(Miniature du Ménéloge du Vatican.)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.

1. *Morphologie.* — L'espace à trois dimensions. — Sa construction : la perspective linéaire et la perspective aérienne. — L'espace réduit ou limité : le fond neutre 1
2. *Synthèse.* — L'espace et la plasticité. — L'espace et la composition. — L'espace et la représentation. — L'espace et la matière. — L'espace comme expression. 5

I. — LA PEINTURE ANTIQUE.

1. *La peinture grecque.* — L'évolution de la peinture antique et celle de la peinture moderne sont choses différentes. — Jusqu'au III^e siècle le peintre grec ne se pose pas le problème de l'espace à trois dimensions. — Composition en surface. — Début de l'interprétation de l'espace complet. — Le style de transition. — Les premières apparitions de l'espace complet. — Les questions de provenance. — Le rôle de l'art alexandrin. . . 17
2. — *La peinture italo-hellénistique.* — L'importance de l'apparition du paysage. — Les différents aspects du paysage hellénistique. — Le paysage pur est rare, la nature sert de fond. — La composition obéit toujours à une horizontale. — L'espace est complet mais très limité. — Les paysages décorant les frises. — La conquête de la profondeur dans une forme originale : les « paysages de terrasses » 25

II. — L'ART CLASSIQUE ET L'ART CHRÉTIEN AUX IV^e ET V^e SIÈCLES.

- Le Virgile du Vatican.* — Manque d'unité de style. — On trouve plusieurs procédés qui apparaissent l'un à côté de l'autre. — *L'Iliade de l'Ambrosienne.* — Conceptions contradictoires dans les différentes miniatures. 39
- Le Rouleau de Josué.* — L'iconographie est chrétienne, la forme est romaine. — La construction de l'espace complet réalisée avec une force architectonique. — Unité absolue dans la conception spatiale et dans la composition à travers la série entière. — *Le Mausolée de Galla Placidia.* — Relation immédiate avec les mosaïques hellénistiques. — La construction de l'espace suit les traditions. — Ce qui change c'est la composition. — Cadre intact, esprit nouveau. 47

III. — LA FORMATION DE L'ANCIEN ART CHRÉTIEN.

- Les anciennes mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome.* Présentation en deux zones superposées. — Parenté avec la composition de quelques miniatures. — Manifestation de deux tendances opposées. — Manifestation de l'esprit antique, efforts pour établir les formes d'un art nouveau. — L'emploi inattendu du fond d'or. — Celui-ci n'occupe pas encore toute la hauteur de l'arrière-plan. — La forme nouvelle de l'espace suppose une forme nouvelle de la composition. — Un artiste qui emploie dans une même œuvre les procédés antiques et les procédés nouveaux 55
- La Genèse de Vienne.* — L'illustration de livre au iv^e siècle. — Les traditions. — Les quatre groupes de miniatures de la Genèse. — L'espace construit. — L'espace réduit. — Composition par bandes superposées communicantes. 68
- Le Codex Rossanensis.* — Affinités avec la Genèse. — Analogies dans la composition et dans la plastique. — Différences dans la conception de l'espace. — Manque de profondeur, importance de la base horizontale. — Illustration pure, élémentaire, analytique. — La dissolution de l'unité de l'espace : le Christ et Barrabas. — L'artiste se désintéresse de la relation entre corps et milieu. — Les limites de sa curiosité. — Le fond décoratif ne suffit pas pour sauver l'unité de l'espace : il est inorganique. — L'effet et le rôle du fond neutre. 82
- Les mosaïques de l'arc de triomphe à Sainte-Marie-Majeure.* — Unité de l'ensemble, œuvre d'un seul artiste. — Division de la surface en bandes verticales et en compartiments horizontaux. — Composition large, calme, symétrique. — Importance du corps humain. — Espace fortement limité. — Respect de la surface. — Compromis et atténuation. — Il n'expérimente plus avec l'art nouveau, il le considère comme solution naturelle. 90

IV. — RAVENNE.

Les circonstances historiques. — Les réminiscences antiques. — Les mosaïques de Ravenne constituent une série et un milieu uniques. — *Mosaïques de la coupole du Baptistère des Orthodoxes.* — Organisation des éléments antiques par un cadre qui respecte le mur. — *Les mosaïques de la voûte de la chapelle archiépiscopale.* — Le maître de cette décoration bouleverse sans intermédiaire et d'un seul coup l'ordre établi. — Pour lui, un seul ordre : celui de l'architecture. — Un seul principe décoratif, commandé par les forces constructives. — Les points communs entre les principes de cet art et les aspirations artistiques contemporaines. — *Les mosaïques de Saint-Apollinaire le Neuf.* — Équilibre de l'horizontale et la verticale dans la construction de l'édifice. — La décoration des « frises ». — Le mur, la force tectonique commande la décoration. — Sa force accentuée par le fond doré qui le recouvre. — *Les scènes au-dessus des fenêtres.* — Le fond décoratif ne couvre pas toute la surface. — Les épisodes dramatiques demandent plus de liberté pour l'action. — Néanmoins les scènes se jouent à la surface. 97

- Saint-Vital et Saint-Apollinaire in Classe.* — Importance des deux grands paysages dans la décoration des deux églises. — Dans le premier le sentiment classique, les accessoires hellénistiques n'ont pas disparu complètement. — Dans le second une formule nouvelle s'établit : la décoration à la manière d'une tapisserie qui fait corps avec l'architecture. — *Les portraits impériaux.* — Point final de l'évolution. — L'espace à trois dimensions est complètement éliminé. Parallèlement au fond d'or s'étale sévèrement un mur de figures. 111
- Conclusion méthodique.* — Parti tiré de chacun des éléments artistiques avec lesquels travaille l'ancien artiste chrétien. — L'espace. — La couleur. — L'ombre. — La plastique. — L'architecture. — L'objet plastique. — Les accidents de la nature. 116

V. — L'ANCIEN ART CHRÉTIEN ENTRE LES VI^e ET IX^e SIÈCLES.

- Les miniatures du Dioscoride de Vienne.* — Œuvre de cour, sujet païen, exécution par les procédés de l'art nouveau. — Deux miniatures cherchent encore à évoquer faiblement un espace à trois dimensions, mais les autres se subordonnent entièrement à l'esprit nouveau. 130
- Le Pentateuque Ashburnham.* — Le parchemin comme tapis, fonction purement décorative. — L'architecture du fond sert de cadre aux personnages. — La superposition des éléments remplace la différenciation en profondeur. 134
- La Topographie de Cosmas.* — Livre scientifique : la Topographie accentue énergiquement le rôle de l'ancienne miniature chrétienne : ce sont des figures pour un texte. Il manque quelquefois non seulement un espace complet, mais une orientation de l'action dans le sens horizontal. — Pour empêcher la décomposition entière des éléments qui forment l'illustration, le Cosmas invente et inaugure l'emploi d'un cadre purement géométrique. 138
- Les mosaïques.* — Au cours du premier tiers du vi^e siècle un artiste récapitule pour la dernière fois les anciennes traditions classiques dans les mosaïques des SS. Côme et Damien. — Pendant les siècles qui viendront l'on imitera beaucoup cette œuvre mais pauvrement. — A Ravenne, dès le vii^e siècle, décadence complète. — La mosaïque de Reparatus à Saint-Apollinaire in Classe, imitation mécanique des anciens procédés. — L'Adoration des Mages de Sainte-Marie in Cosmedin. Etat de l'art romain au viii^e siècle. La plastique du corps anéantie. Les valeurs linéaires dominent partout, mais sont incapables d'évoquer une composition claire, lisible. La surface décorative sillonnée d'arabesques. — Les œuvres imitant les mosaïques des SS. Côme et Damien deviennent de plus en plus rigides, perdent valeur décorative et signification didactique. — Les mosaïques de Saint-Marc à Rome, derniers exemples de cet art. — La décoration de la chapelle de Saint-Zénon à Sainte-Praxède, exception unique, réveille les plus nobles traditions de l'art chrétien — Les mosaïques de la voûte rappellent les mosaïques de la chapelle archiépiscopale à Ravenne. 142

VI. — L'AVENIR DE LA MINIATURE.

Après la querelle des iconoclastes l'unité de l'ancienne miniature chrétienne compromise. — Le manuscrit grec n° 139 de la Bibliothèque Nationale et le Ménologe du Vatican n° 1613, étapes finales de l'évolution de la miniature. — Le premier, retour à l'antique. — On s'intéresse de la plasticité du corps humain, des puissantes formes de l'architecture, d'un espace large, à trois dimensions. — Le Ménologe reste fidèle à l'ancien art chrétien. — L'espace s'élargit, la nature s'enrichit, mais tout élément nouveau est subordonné à l'illustration, au but didactique. 151

CONCLUSION.

L'ancien art chrétien diffère de l'art byzantin et de l'art chrétien primitif. — Il a fleuri essentiellement entre le *iv*^e et le *ix*^e siècle. — Les origines de l'art nouveau. — La présentation continue apparaît à la fois en Asie Mineure et à Rome. — Le problème de la provenance du fond neutre doit se résoudre de la même manière. — Doctrine de Strzygowsky : origine du fond neutre dans la région irano-syrienne. — Aucun monument ne justifie cette supposition. — Les trois monuments de la peinture syrienne : les fresques de Doura, les fresques de Palmyre, les miniatures de Rabula. — Tous les trois appartiennent à la tradition de l'art tardif hellénistique. — L'ancien art chrétien jaillit à la fois du sol latin et du sol de l'Asie Mineure. — La religion nouvelle a nécessité et créé un art nouveau. . . . 161

Bibliographie. 173

